ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

"Θράκη – Η Μουσική των Μάρηδων"

Όνομα φοιτητή : Μπακλατζής Πρόδρομος

Εξεταστική περίοδος: Σεπτεμβρίου

Α.Μ: 23/04

Διδάσκοντες: Σωκράτης Σινόπουλος, Θεολόγος Μιχελλής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……...…….1

ΘΡΑΚΗ: Η ΓΗ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ……..……3

ΜΑΡΗΔΕΣ- ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ…….....…….6

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ……..…11

ΣΧΕΣΗ ΧΟΡΟΥ – ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ…….……21

ΡΥΘΜΟΙ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ ……25

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ……...……...31

ΕΠΙΛΟΓΟΣ…….…….....49

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ……..50

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα πλαίσια της πτυχιακής μου εργασίας, θα παρουσιάσω το αποτέλεσμα της βιβλιογραφικής αλλά και της προσωπικής, εμπειρικής έρευνας μου στη μουσική της Θράκης και ιδιαιτέρως της περιοχής των Μάρηδων.

Ευτυχής συγκυρία αποτέλεσε το γεγονός ότι ένας από τους πρώτους μου δασκάλους υπήρξε ο Κυριάκος Πετράς, ο οποίος καταγόμενος από τη Θράκη (Κομοτηνή), με μύησε στο ιδιαίτερο μουσικό ηχόχρωμα και ύφος της περιοχής. Στη συνέχεια ήμουν τυχερός γνωρίζοντας και συμπράττοντας μουσικά με τον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, έναν από τους ζωντανούς μύθους της θρακιώτικης μουσικής παράδοσης, ο οποίος κατάγεται από τη περιοχή των Μάρηδων (Καρωτή). Βιώνοντας τις μουσικές εμπειρίες και μιλώντας μαζί του για τα χαρακτηριστικά και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της Θρακιώτικης μουσικής, ανακάλυψα το μέγεθος της αξίας αλλά και την ευαισθησία που περικλείεται στους σκοπούς και τα τραγούδια της περιοχής.

Έχοντας έντονα αυτές τις μουσικές επιρροές δεν μου ήταν δύσκολο να επιλέξω το αντικείμενο της πτυχιακής μου εργασίας.

Η Θράκη παρουσιάζει έντονο εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον κατέχοντας μια ιδιαίτερη γεωγραφική θέση στο νοτιοανατολικό άκρο της Ευρώπης. Υπήρξε σταυροδρόμι έντονων πολιτισμικών μεταβολών, αλλά ταυτόχρονα και σμίξη μουσικών ρευμάτων τα οποία προερχόμενα από ανατολή και δύση, δημιούργησαν την ιδιαίτερη μουσική παράδοση και κουλτούρα της περιοχής.

Η προσέγγιση της μελέτης μου θα γίνει με σύντομες αλλά ουσιώδεις αναφορές σε θέματα που θεωρώ σημαντικά. Έτσι αρχικά θα αναφερθώ στη γεωγραφική θέση της Θράκης από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα και την ιδιαίτερη γεωγραφική περιοχή που κατοικούν οι Μάρηδες. Κατόπιν, θα παρουσιάσω ορισμένα από τα γενικά χαρακτηριστικά των Μάρηδων, με τις ιδιαιτερότητες της πολιτισμικής τους ταυτότητας και κληρονομιάς, την εξέλιξη της μουσικής και των μουσικών οργάνων, την ιδιαίτερη σχέση και σύνδεση του χορού με το τραγούδι, τα ρυθμικά σχήματα και τέλος ορισμένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά τραγούδια της περιοχής.

ΘΡΑΚΗ : Η ΓΗ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ

Η Θράκη σύμφωνα με τους ιστορικούς και τους γεωγράφους της αρχαιότητας, ήταν η χώρα που περικλειόταν ανάμεσα στο Δούναβη και το Αιγαίο. Περιλάμβανε όχι μόνο την άγνωστη Σκυθία σύμφωνα με τον Όμηρο, αλλά και ολόκληρη τη βορειοανατολική Ευρώπη, με μια συγκεχυμένη πάντοτε έννοια των γεωγραφικών αυτών ορίων. Κατά την προομηρική και την ομηρική ακόμη εποχή, ο γενικός γεωγραφικός όρος Θράκη συμπεριλάμβανε και τη Θεσσαλία, τον Όλυμπο και τη νότια Μακεδονία. Τα νότια λοιπόν όρια της πανάρχαιας Θράκης ήταν ο Πηνειός ποταμός, το Αιγαίο πέλαγος και η Προποντίδα, τα δυτικά Αξιός και το Βέρμιο, τα ανατολικά ο Εύξεινος Πόντος και τα βόρεια ο Ίσθρος ποταμός (Δούναβης) μέχρι τις εκβολές του. Ακόμα και μεγάλο μέρος του γεωγραφικού τμήματος βορείως του Δούναβη που κατοικούνταν από Γέτες και Δάκες, θεωρούνταν ότι αποτελούσε μέρος της Θράκης. Από την εποχή του Φιλίππου και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, το οριστικό όριο της Θράκης προς δυσμάς, έγινε ο Νέστος ποταμός. Μετά τη ρωμαϊκή κατάκτηση, με την ίδρυση των ρωμαϊκών επαρχιών Μοισίας και Θράκης, τα βόρεια όρια της τελευταίας μετατοπίστηκαν από το Δούναβη στην οροσειρά του Αίμου (Βακαλόπουλος 1993, σ.17).

Ο λαός της Θράκης κατά τον Ηρόδοτο, ήταν ο μεγαλύτερος μετά από τους Ινδούς. Ο ίδιος ιστορικός τους διαιρούσε σε βαρβάρους, που ζούσαν πάνω από τον Αίμο και σε πολιτισμένους, που κατοικούσαν στα νότια, μεταξύ Μακεδονίας, Αιγαίου και Προποντίδας. Με τη δημιουργία των ελληνικών αποικιών στα παράλια της Θράκης μεταδόθηκε στη χώρα ο ελληνικός πολιτισμός και έτσι, κατά τους

ιστορικούς χρόνους, οι Θράκες εξελληνίστηκαν και η χώρα τους έγινε ελληνική επαρχία .

Η Θράκη αποτέλεσε θέατρο πολεμικών συγκρούσεων από τους αρχαιοτάτους χρόνους, γιατί βρίσκεται μεταξύ Ευρώπης και Ασίας. Οι συγκρούσεις αυτές αυξήθηκαν ιδίως κατά τη βυζαντινή εποχή. Περί το 600 μ.Χ δέχθηκε τις καταστρεπτικές επιδρομές των Σλάβων. Αργότερα υποτάχθηκε στους Τούρκους, όπως και όλες οι άλλες βυζαντινές επαρχίες. Το 1821 πήρε μέρος στη μεγάλη ελληνική επανάσταση κατά των Τούρκων. Το 1885 οι Βούλγαροι κατέλαβαν την Ανατολική Ρωμυλία, ενώ κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο οι Έλληνες έφτασαν μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Τα σημερινά σύνορα της ελληνικής Θράκης διαμορφώθηκαν μετά τη Μικρασιατική καταστροφή (1922) .

Η γεωγραφική της θέση λοιπόν, προσδιορίζει τις συγγένειες της μουσικής και των χορών της με τις αντίστοιχες μουσικές και χορούς των γειτονικών λαών. Το μουσικοχορευτικό ιδίωμα της Θράκης παρουσιάζει ένα ξεχωριστό χρώμα, μέσα από μια έντονη μουσική, χορευτική και εθιμική παράδοση. Σταθμός στη διαμόρφωση του θρακιώτικου χρώματος στάθηκε η συνθήκη της Λοζάνης, το 1923, η οποία επαναπροσδιόρισε την εθνοτοπική ταυτότητα του πληθυσμού της (Τυροβολά 2005, σ.100).

Διατηρούνται ακόμη μέχρι σήμερα τα αναστενάρια, τα κουρμπάνια, οι μεταμφιέσεις του δωδεκαημέρου και της αποκριάς, το έθιμο του αγιόγιαννου και της τζαμάλας, καθώς και έθιμα με μιμικές παραστάσεις γονιμικού χαρακτήρα, που συνοδεύονται και με τους ανάλογους χορούς. Μεγάλος στάθηκε ο επηρεασμός και της μουσικής από τα Μικρασιατικά παράλια στα οποία εντοπίζονται κοινοί μουσικοχορευτικοί τύποι. Το ιδιαίτερο αυτό ύφος της Θράκης, οι ιδιάζουσες μελωδικές γραμμές, καθώς και οι κινήσεις των χορών δίνουν στη περιοχή μια ιδιαιτερότητα που διαφέρει πολύ από αυτή του υπόλοιπου Ελλαδικού χώρου.

Ο γεωγραφικός προσδιορισμός της σε τρεις ενότητες θα βοηθούσε σημαντικά στη κατανόηση των πολιτισμικών και μουσικών της ιδιωμάτων. Έτσι έχουμε την ανατολική Θράκη που είναι το σημερινό κομμάτι της ευρωπαϊκής Τουρκίας, τη βόρεια Θράκη ή Ανατολική Ρωμυλία που από το 1886 αποτελεί τμήμα του βουλγαρικού κράτους και τη Δυτική Θράκη που είναι το υπάρχον σήμερα Ελληνικό τμήμα. Ωστόσο η διαίρεση αυτή της Θράκης είναι καθαρά τεχνητή, προήλθε από πολιτικούς λόγους και ως εκ τούτου υπάρχει μεγάλη συγγένεια στους μουσικούς ήχους, τα όργανα και τα τραγούδια στην ολότητά της .

Εθνολογικός χάρτης της αρχαίας Θράκης.

ΜΑΡΗΔΕΣ - ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Οι Μάρηδες είναι ένα γνήσιο θρακικό φύλο που ζει σε μια σχετικά μικρή γεωγραφικά περιοχή στο βόρειο Έβρο. Ο πληθυσμός τους υπολογίζεται γύρω στους 17.000 κατοίκους.

Ο χώρος που κατοικούν οι Μάρηδες εδώ και αιώνες, εντοπίζεται με τη στενή γεωγραφική έννοια, στη κοιλάδα του Ερυθροποτάμου που είναι παραπόταμος του Έβρου ποταμού και συνολικά συγκροτείται από 13 χωριά, τα οποία αλφαβητικά είναι τα ακόλουθα :

- **Αμπελάκια** (Κουλακλί)
- **Ασβεστάδες (**Κιρέτσκιοϊ)
- **Ασπρονέρι** (Ακ Μπουνάρ)
- **Βρυσικά** (Καρά Μπουνάρ)
- **Καρωτή** (Κουρουτζή)
- **Κουφόβουνο** (Ιτζέκιοϊ)
- **Κυανή** (Τσαουσλή)
- **Μάνη** (Καδήκιοϊ)
- **Νεοχώρι** (Γενίκιοϊ)
- **Παταγή** (Παζαρλή)
- **Ποιμενικό** (Τσοπανλή)
- **Σιτοχώρι (**Σκουρτοχώρι ή κιζιγκίτσκιοϊ)
- **Στέρνα** (Ταπάρ)

Μέσα στις παρενθέσεις είναι οι τούρκικες ονομασίες που επικρατούσαν στα χωριά, πριν το 1920, εποχή της απελευθέρωσης τους. Κανονικά, οι τούρκικες ονομασίες δεν πρέπει να αναφέρονται στα γραπτά κείμενα αλλά και στη προφορική ομιλία, αφού υπάρχουν οι αντίστοιχες ελληνικές. Η πιο πάνω αναφορά των τούρκικων ονομασιών έγινε για ιστορικούς κυρίως λόγους, αλλά και εκ του γεγονότος ότι υπάρχουν ακόμα στη ζωή ηλικιωμένοι Μάρηδες, που γνωρίζουν καλύτερα τα χωριά τους με τις ονομασίες αυτές.

Όσον αφορά τα χωριά Ασβεστάδες, Κουφόβουνο, Κυανή, Καρωτή, Μάνη, Ποιμενικό και Σιτοχώρι, υπάγονται στο Δήμο Διδυμοτείχου. Τα χωριά Βρυσικά και Ασπρονέρι υπάγονται στο δήμο Μεταξάδων. Τα χωριά Αμπελάκια, Νεοχώρι και Παταγή υπάγονται στο Δήμο Ν.Ορεστιάδας και τέλος, το βορειότερο χωριό των Μάρηδων που είναι πολύ κοντά στον άλλο παραπόταμο του Έβρου Άρδα, η Στέρνα, υπάγεται στο δήμο Ν.Βύσσας.

Και στα 13 χωριά, πολλά είναι τα χαρακτηριστικά που φανερώνουν τη κοινή Μαρέικη καταγωγή. Υπάρχουν ομοιότητες στα ήθη και έθιμα, στη ψυχοσύνθεση και συμπεριφορά των ανθρώπων, στη προφορά, την ενδυμασία και φυσικά στη μουσική.

Επίσης ένα μεγάλο ποσοστό των επιθέτων της ράτσας των Μάρηδων καταλήγουν σε «ίδης» και «ούδης», ενώ τα ίδια επίθετα απαντώνται σε όλα τα χωριά τους, γεγονός που μαρτυρεί συγγενικούς δεσμούς μεταξύ των μελών της ράτσας. Ομοιότητα συναντάμε ακόμα και στα ονόματα αυτών των ανθρώπων .

Οι Μάρηδες συγκροτούσαν μια ιδιαιτέρως κλειστή και εσωστρεφή κοινωνία και οι κοινωνικές τους δραστηριότητες περιορίζονταν στα στενά πλαίσια της ράτσας (γιορτές, πανηγύρια, γάμοι, κ.α). Χαρακτηριστικό της κλειστής κοινωνίας των Μάρηδων, είναι ότι οι γάμοι ως επί το πλείστον γίνονταν μόνο μεταξύ των ατόμων της ράτσας τους και πολλές φορές του ίδιου χωριού. Έτσι μιλάμε, για μια εκτός των άλλων, ενδογαμική κοινωνία.

Λίγες είναι οι πληροφορίες και τα στοιχειά που έχουν καταγραφεί για την προέλευση της ονομασίας των Μάρηδων. Σ' αυτή τη κατάσταση συντέλεσε το γεγονός ότι ολόκληρος ο χώρος της Θράκης όπου ζούσαν οι Μάρηδες, βρίσκονταν υπό κατοχή επί ολόκληρες εκατονταετίες και ως εκ τούτου, το κύριο μέλημά τους ήταν η επιβίωση και η σωτηρία της ράτσας τους, παρά η περισυλλογή και η διάσωση τέτοιων στοιχείων.

Για αυτό το λόγο πολλές και διάφορες είναι οι ερμηνείες για την προέλευση και ετυμολογία της ονομασίας Μάρης- Μάρηδες ή Μάρος- Μάροι και Μαραίοι , Μάρα - Μάρισσα.

Μια εκδοχή είναι ότι πήραν την ονομασία τους από την αντίστοιχη ονομασία «Μωραΐτες». Η άποψη αυτή υιοθετήθηκε λόγω των μεγάλων πληθυσμιακών μετακινήσεων που έγιναν στη Θράκη στα τέλη του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα με αποτέλεσμα να μεταναστεύσουν στα εδάφη εκείνα πολλοί κάτοικοι της Πελοποννήσου (Μωριάς- Μωραΐτες). Η άποψη αυτή όμως διαψεύδεται από τον συγγραφέα Γ. Μέγα ως παρετυμολογία (λανθασμένη ετυμολογία).

Με κάθε επιφύλαξη αναφέρεται και η εκδοχή για τη προέλευση της ονομασίας απ΄το αρχαίο κύριο όνομα «Μάρων» που, σύμφωνα με τη μυθολογία, ήταν ιερέας του Απόλλωνα ή κατά άλλους του Διονύσου και ο οποίος έκτισε την πανάρχαια θρακική πόλη Μαρώνεια στη χώρα των Κικόνων, οι οποίοι ήταν το πλέον πολιτισμένο θρακικό φύλο και κατοικούσε στην παραλιακή ζώνη από τη λίμνη Βιστονίδα μέχρι τις εκβολές του Έβρου ποταμού.

Η άποψη αυτή της συγγένειας ή προελεύσεως των Μάρηδων από το πανάρχαιο θρακικό φύλο των Κικόνων, λόγω της παντελούς ελλείψεως, προς το παρόν, ιστορικών ή άλλων στοιχείων, απλώς αναφέρεται και δεν υποστηρίζεται.

Η ονομασία «Γαλαζοβράκηδες» οπωσδήποτε προέρχεται από την περισκελίδα (παντελόνι), το βρακί της παραδοσιακής θερινής ενδυμασίας των Μάρηδων, που

είναι γαλάζιου χρώματος. Αλλά αυτό δεν μπορούμε να το ισχυριστούμε ότι είναι αποκλειστικό χαρακτηριστικό της ενδυμασίας των Μάρηδων αφού η υπόψη περισκελίδα φέρεται και από τους άλλους θράκες.

Τέλος, δεν έγινε κατορθωτό να εξακριβωθεί η πραγματική προέλευση του ονόματος «Παραπάγγηδες» ή «Παραπαγγαίοι». Σύμφωνα με την παράδοση, η ονομασία αυτή σχετίζεται με την περιπέτεια αποίκων απ΄τη νότια Ελλάδα, επί Τουρκοκρατίας, προς την περιοχή των Μάρηδων. Λέγεται λοιπόν ότι ο κάματος αυτών των ανθρώπων εξαιτίας της μακρινής πορείας με τα πενιχρά μέσα μεταφοράς, τους ανάγκαζε να αναφέρουν συνεχώς το επίρρημα «παραπάνω», δηλαδή ότι ο τόπος προορισμού τους ήταν βορειότερα. Η επανάληψη αλλά και η λεκτική παραποίησή της μεταφέρθηκε στην ονομασία τους ως «παρατσούκλι», δηλαδή παραπάνω – Παραπάγγω –Παραπαγγαίοι –Παραπάγγηδες (Ασπρογέρακας 2001, σ.20).

ΕΝΤΙΡΝΕ
(ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΙΣ)
ΜΕΡΙΤΣ
Νέο Βάσσο
Ορεστιάς
ΠΕΡΙΟΧΗ
ΔΙΔΥΜΟΤΕΙΧΟΥ- Ν.ΟΡΕΣΤΙΑΔΑΣ
ΚΛΙΜΑΚΑ 1:250.000

ΧΑΡΤΗΣ Νο 2

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

Η γκάιντα είναι το κατεξοχήν όργανο του βόρειου Έβρου και ιδιαιτέρως των Μάρηδων λαμβάνοντας κυρίαρχη θέση σε διάφορες κοινωνικές τελετουργίες όπως του γάμου, του αρραβώνα, χοροί στη πλατεία και στ' αλώνια, πανηγύρια.

Η μουσική είναι ο καθρέπτης της κοινωνίας ενός τόπου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση χαρακτηρίζεται από εσωστρέφεια και αυτάρκεια. Λόγω της εσωστρέφειας και της ενδογαμίας που επικρατούσε στη περιοχή ως το Β' παγκόσμιο πόλεμο η αναζήτηση μουσικών οργανοπαιχτών περιοριζόταν στα στενά όρια της κάθε κοινότητας. Έτσι μέσω της μουσικής μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες όσον αφορά τις κοινωνικές δομές κάθε τόπου. Χαρακτηριστικά να αναφέρουμε ότι δεν υπήρξε ποτέ στη περιοχή των Μάρηδων νομιμοποίηση του νταουλιού και του ζουρνά, τα οποία είχαν ταυτιστεί πολιτισμικά με τη μειονότητα των μουσουλμάνων. Αντιμετωπίζονταν υποτιμητικά και περιφρονητικά και θεωρούνταν ότι η δημόσια επιτέλεση τους συνιστούσε διατάραξη της πολιτιστικής τους υπόστασης και ομοιογένειας. Ο ζουρνάς και το νταούλι θεωρούνταν ότι ανήκαν σε ένα διαφορετικό, κατώτερο κόσμο (καλαθάδες, γανωτήδες), στη πλειοψηφία τους γύφτους μουσουλμάνους οι οποίοι δεν ήταν αποδεκτοί στο κλειστό κοινωνικό ιστό της περιοχής, γι' αυτό και η μόνη περίπτωση που τους επιφυλλασόταν χώρος για να παίξουν ήταν στις παλαίστρες και στους ιππικούς αγώνες. Υποτιμητικά τους αποκαλούσαν "κατσίβελους"[1].

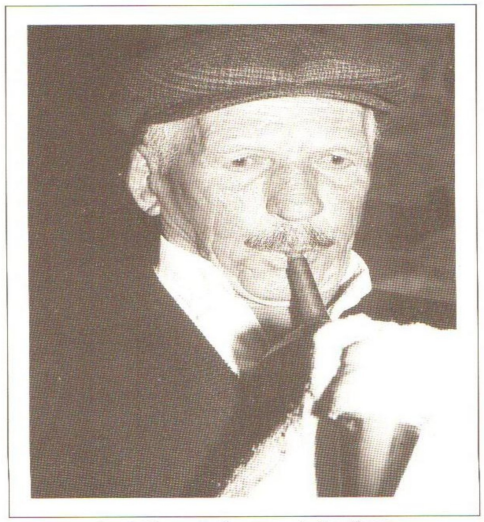
[1] Στα ελληνικά ήρθε μάλλον από τα ρουμανοβλάχικα < cacivel, ή από τα ιταλικά < cattivelo. Κοινή ρίζα είναι το λατινικό captivellous που είναι υποκοριστικό του captivous= αιχμάλωτος, σκλάβος. Από την ίδια ρίζα είναι η κοινή ιταλική λέξη cattivo= κακός, μοχθηρός.

Αρίφ Καρατζά από το Διδυμότειχο: ζουρνάς.

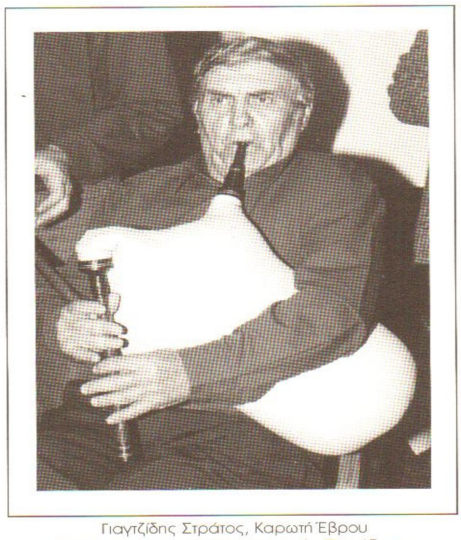
Από την ηλικία των 8 – 10 ετών ξεκινούσε η μαθητεία για την εκμάθηση κάποιου οργάνου, συνήθως γκάιντα- καβάλα- φλογέρα. Ήταν η ηλικία όπου τα αγόρια αναλάμβαναν ευθύνες ως προς την οικονομική ενίσχυση της οικογένειας. Τα πρώτα ακούσματα έρχονται από το οικογενειακό η φιλικό περιβάλλον, ενώ οι αρχικοί βασικοί χώροι μύησης είναι τα βοσκοτόπια και τα λιβάδια δίπλα σε μεγαλύτερους τσομπάνους οργανοπαίκτες. Πολύ δύσκολα μπορούσε κάποιος τότε να πάρει μαθήματα από ένα γνωστό μουσικό οργανοπαίκτη και ιδίως στη φλογέρα όπου δεν υπήρχαν πολλοί που ασχολούνταν σοβαρά και επαγγελματικά με αυτό το όργανο το οποίο δεν ήταν και το βασικό όργανο των δημόσιων κοινωνικών τελετουργιών (γάμοι – πανηγύρια). Όσον αφορά τη γκάιντα, οι ευκαιρίες για εκμάθηση κοντά σε κάποιον οργανοπαίκτη ήταν πιο πολλές, αλλά η διάθεση των γκαιτατζίδων που έπαιζαν στα πανηγύρια και ήταν

γνωστοί στη περιοχή, δεν ήταν και τόσο θετική στο να μεταδώσουν γνώσεις και μυστικά του οργάνου.

Η μαθητεία του οργάνου ήταν πολύ δύσκολη, γι' αυτό και οι περισσότεροι δεν έβγαιναν από τα βοσκοτόπια και τα λιβάδια, εκεί όπου αρχικά είχαν ξεκινήσει τα πρώτα τους βήματα. Έτσι έχουμε τους οργανοπαίκτες που παίζουν για δική τους προσωπική ψυχαγωγία στους χώρους εργασίας τους (βοσκοτόπια) και τους άλλους οι οποίοι έχουν ωριμάσει περνώντας από τα βοσκοτόπια, αποκτώντας δεξιότητες και μπορούν πλέον να παίζουν σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους (γλέντια – γάμους – πανηγύρια).



Αρχείο Κέντρου Μελέτης Μουσικής Παράδοσης



Γιαγτζίδης Στράτος, Καρωτή Έβρου
Αρχείο Κέντρου Μελέτης Μουσικής Παράδοσης

Η γκάιντα ήταν το κυρίαρχο όργανο στα γλέντια αν και είχαν αρχίσει δειλά-δειλά να εμφανίζονται και τα νέα όργανα, όπως το κλαρίνο, το ούτι και το βιολί. Ωστόσο στην αρχή αυτά τα όργανα ήταν λίγα και η γκάιντα ακόμα επιβάλλει τη κυριαρχία της στις κοινωνικές τελετουργίες της περιοχής.

Σημαντικές μεταβολές στο μουσικό γίγνεστε της Θράκης και ειδικότερα στο βόρειο Έβρο και τη περιοχή των Μάρηδων, εκδηλώνονται στη περίοδο του μεσοπολέμου. Κατ' αρχάς εξαφανίζεται η θρακιώτικη λύρα.

Πέρα όμως από την εξαφάνιση της λύρας από τον κόσμο των μουσικών οργάνων, στο βόρειο Έβρο συντελέστηκε μια άλλη μεταβολή που σημάδεψε το μουσικό λαϊκό πολιτισμό. Πρόκειται για τη μετάβαση από τη γκάιντα στα όργανα, τη συγκρότηση δηλαδή τριμελούς ομάδας (κλαρίνο – βιολί – ούτι) που ήταν γνωστή ως παρέα. Η στιγμή αυτή είναι σημαντική, γιατί η ύπαρξη της παρέας με επικεφαλής το κλαρίνο, ενοποίησε το γεωγραφικό χώρο του βορείου Έβρου, τουλάχιστον.

Πρωτεργάτης σ'αυτή τη στροφή ήταν η μυθική φιγούρα του κλαριτζή **Θανάση Ματζάρη**. Είναι ο γενάρχης των σημερινών οργανοπαικτών, των κλαριτζίδων πρωτίστως, δεδομένου ότι θεωρείται δάσκαλος πολλών από τους κατοπινούς χειριστές του οργάνου οι οποίοι συνέβαλαν στη παγίωση αλλά και διάδοση του. Αναγνωρίζεται επιπλέον, ως ο πρώτος που εισήγαγε την αντίληψη των οργάνων που αντικατέστησαν τη γκάιντα (Ε.Π.Α.Δ.Α 2002, σ.60). Οριοθετώντας την περίοδο δράσης των οργάνων και της παρέας, πρέπει να τονίσουμε ότι αρχίζει στο μεσοπόλεμο και φτάνει ως τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές του 70. Αυτή τη περίοδο αδιαμφισβήτητο κυρίαρχο ρόλο έχει το κλαρίνο και τα άλλα όργανα

(βιολί – ούτι), ενώ ο ρόλος της γκάιντας και οι γκαϊτατζήδες περιορίζονται στα στενά όρια του χωριού τους και σε γειτονικά. Με τα νέα όργανα η κατάσταση μεταβάλλεται. Ο Ματζάρης κάλυπτε όλο το βόρειο Έβρο. Πήγαινε παντού, διαμορφώνοντας την εικόνα ενός υπερτοπικού οργανοπαίκτη και επαγγελματία που υπηρετούσε την τέχνη του με ευσυνειδησία. Διέσχιζε με τα πόδια όλο το βόρειο Έβρο. Ήταν αυτές οι κακουχίες αλλά και το άγνωστο πολιτισμικό περιβάλλον που δημιούργησε προϋποθέσεις για υποτιμητική αντιμετώπιση του επαγγέλματος του οργανοπαίκτη (Ε.Π.Α.Δ.Α. 2002, σ.65).

Παρόλ' αυτά η δυναμική και η κυριαρχία του κλαρίνου και της παρέας το 50 και το 60 γίνεται όλο και πιο μεγάλη, περιορίζοντας τη γκάιντα σε γάμους και στα καφενεία. Η γκάιντα πλέον ζητείται για κοινωνικές εκδηλώσεις από φτωχούς ανθρώπους ή από αυτούς που δεν έχουν την οικονομική δυνατότητα να πάρουν την παρέα.

Τη δεκαετία του 60 αν και το παραδοσιακό ρεπερτόριο και τα όργανα της παρέας έχουν πρωταρχικό ρόλο, την εμφάνιση τους κάνουν νέα όργανα και το λαϊκό τραγούδι. Έτσι δημιουργήθηκε ένα ενδιαφέρον για τα νέα όργανα όπως το ακορντεόν και το μπουζούκι, που στο τέλος της δεκαετίας, (αυτά τα νέα όργανα) ενσωματώνονται με τη παρέα σχηματίζοντας μικτό σχήμα με μικτό ρεπερτόριο

(παραδοσιακό – λαϊκό). Πολλές φορές όταν δεν υπήρχε το μπουζούκι στο σχήμα, αναγκαζόταν το κλαρίνο να παίξει ορισμένα ζεϊμπέκικα που ζητούνταν πολύ συχνά εκείνη την εποχή. Αφορμή για αυτή την αλλαγή από το παραδοσιακό προς το λαϊκό τραγούδι, ήταν η εμφάνιση των πρώτων δίσκων 45 στροφών το 1955 και οι δίσκοι 33 στροφών μακράς διάρκειας το1961 στον Ελλαδικό χώρο. Επίσης η μαζική μετανάστευση και αστικοποίηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού της επαρχίας είναι κάτι που μεταβάλλει το ρεύμα της εποχής υπέρ του λαϊκού ρεπερτορίου. Η εμπορικότητα, η φήμη και η επιτυχία των σταρ της λαϊκής μουσικής δημιουργεί μια ανομολόγητη διάθεση σε πολλούς δημοτικούς τραγουδιστές να δανειστούν ότι μπορούν από το στυλ και τους εκφραστικούς κώδικες εκείνων (Ε.Π.Α.Δ.Α 2002, σ.38). Η μαζική αυτή μετανάστευση ήταν αυτή που οδήγησε τον **Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη** το 1968 για μια παράσταση στην Αθήνα, όπως και η συνεργασία του με τη **Δώρα Στράτου**, γεγονός που λειτούργησε καταλυτικά στη μετέπειτα πορεία του. Αξίζει ίσως να υπενθυμίσουμε ότι από τους Θρακιώτες τραγουδιστές μόνο δύο (που είναι και οι σημαντικότεροι) έτυχε να γίνουν γνωστοί σε πανελλήνια κλίμακα, **ο Χρόνης Αϊδονίδης** και ο Καριοφύλλης Δοϊτσίδης, οι οποίοι ουσιαστικά διαμόρφωσαν το ύφος του θρακιώτικου τραγουδιού σήμερα.

Είναι άραγε τυχαίο το γεγονός ότι και οι δύο μαζί με το νεότερο **Βαγγέλη Δημούδη** κατάγονται από το ίδιο χωριό των Μάρηδων, την Καρωτή; Πάντως αυτό το γεγονός είχε ως συνέπεια, αν και όχι προφανή, το μουσικό ύφος και το ρεπερτόριο της Καρωτής να αποκτήσει δυσανάλογα μεγάλη βαρύτητα στη διαμόρφωση του προς τα έξω μουσικού προσώπου της δυτικής Θράκης. Η περιορισμένη απήχηση των λοιπών ντόπιων μουσικών και τραγουδιστών ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική τους αξία, οφείλεται κυρίως σε δύο λόγους:

I. Η δισκογραφία τους, σημαντικά μικρότερη, έρχεται χρονικά πολύ αργότερα από αυτή του Χρόνη Αϊδονίδη και του Καριοφύλλη Δοϊτσίδη, ενώ κυκλοφορεί συνήθως μόνο στη περιοχή της Θράκης.

II. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι πέρα από τη Θράκη ,δεν υποστηρίζουν την καλλιτεχνική παρουσία τους στην Αθήνα και στην υπόλοιπη Ελλάδα με δισκογραφία πλατιάς κυκλοφορίας, με συναυλίες και με τακτικές εμφανίσεις στο κεντρικό κρατικό ραδιόφωνο και κυρίως στην τηλεόραση (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης- Διονυσόπουλος 1998, σ.33).

Έτσι η Αθήνα και λόγω της αστικοποίησης γίνεται το επίκεντρο κοινωνικών και μουσικών εξελίξεων, γεγονός που αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον των ανθρώπων για επιστροφή στις ρίζες τους και την παραδοσιακή μουσική. Ωστόσο το ύφος της μουσικής και του τραγουδιού έχει αλλάξει. Η νέα ορχήστρα πλέον η οποία έχει εμπλουτισθεί με νέα όργανα όπως αρμόνιο, κιθάρες, μπουζούκια επιτρέπει στους μουσικούς να επιδίδονται σε πολλά μουσικά στυλ και ρεπερτόρια. Η αστυφιλία της Αθήνας και η σύγχρονη δισκογραφική παραγωγή τόσο των Θρακιωτών (Αϊδονίδης – Δοϊτσίδης) όσο και των άλλων δεξιοτεχνών κυρίως του κλαρίνου και του βιολιού, έχουν επηρεάσει κατά πολύ το ρεπερτόριο και το ύφος της Θρακιώτικης μουσικής, δημιουργώντας ένα πανελλαδικό ύφος του Θρακιώτικου και πιο συγκεκριμένα του Εβρίτικου τραγουδιού. Αυτό όμως είχε ως αποτέλεσμα να χαθεί η εντοποιότητα της μουσικής της μικρής κοινότητας που παλιότερα την έκανε να διαφοροποιείται από άλλες περιοχές (όπως π.χ τα χωριά των Μάρηδων από τα χωριά του Τριγώνου).

Το τοπικό ύφος χάνεται με τη δισκογραφία κυρίως των Αιδονίδη και Δοϊτσίδη. Όλοι οι οργανοπαίκτες δηλώνουν ότι εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο τους από κασέτες και δίσκους των παραπάνω τραγουδιστών. Αυτό σημαίνει, ότι η Θράκη επανεισάγει ένα δικό της ρεπερτόριο το οποίο στην Αθήνα, κατά τη διάρκεια της δισκογράφησης και της ενορχήστρωσης, υφίσταται τις αλλαγές, καθώς προστίθενται νέα όργανα

(π.χ κανονάκι), διαφοροποιείται το ύφος, αλλάζουν κάποιοι στίχοι και διαμορφώνεται ένα καινούργιο ομογενοποιημένο Θρακιώτικο ύφος (Ε.Π.Α.Δ.Α 2002, σ.71).

Οι αλλαγές επικεντρώνονται και στον αριθμό των τραγουδιών αλλά και στον πανεβρίτικο, πανθρακικό, αλλά και πανελλαδικό χαρακτήρα. Από τη δεκαετία του 1980 και ύστερα η αυξανόμενη ανάγκη της δισκογραφίας οδήγησε στην οργανοποίηση πολλών τραγουδιών που λέγονταν από τις γυναίκες στην πλατεία ή και στα νυχτέρια, τα καφενεία και τους γάμους πριν ξεκινήσει ο χορός. Τα τραπεζιάτικα αποκτούν μουσική και ταξίμια, τα οποία είναι φυσικό να απομακρύνονται από την παραδοσιακή επιτέλεση που συνήθως δε συνοδεύονταν από όργανα. Αυτά τα τραγούδια αποκτούν μουσικές επιπλέον εισαγωγές , οι οποίες γίνονται γνωστές μέσω της δισκογραφίας, αλλά ταυτόχρονα προσφέρονται για να δοκιμάσουν οι δεξιοτέχνες των οργάνων τις ικανότητές τους (Ε.Π.Α.Δ.Α 2002, σ.72). Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τραγουδιού είναι το πολύ γνωστό ‘‘Στέργιους πισμάνιψι’’ ,το οποίο είναι παραδοσιακό κομμάτι αλλά η οργανική του εισαγωγή είναι σύνθεση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, ο οποίος το ηχογράφησε για πρώτη φορά σε δίσκο το 1977.

Πέρα από αυτά οι χορευτικοί όμιλοι και ο νέος τρόπος διασκέδασης στα κέντρα ψυχαγωγίας, όπου το δημοτικό τραγούδι συνυπάρχει με το λαϊκό, περιορίζουν την εκτέλεση των καθιστικών τραγουδιών – των επιτραπέζιων. Οι ευκαιρίες είναι λίγες. Οι χορευτικοί σύλλογοι, εξάλλου, είναι ο κύριος αγωγός διοχέτευσης του μουσικού πολιτισμού στις νεότερες γενιές που στελεχώνουν τους χορευτικούς συλλόγους. Έτσι το ρεπερτόριο των ορχηστρών αποτελείται, σε συντριπτικό ποσοστό, από χορευτικά τραγούδια, καθώς έχει αλλάξει το ψυχαγωγικό πρότυπο. Τα επιτραπέζια βρίσκουν χώρο έκφρασης κυρίως στη δισκογραφία. Έχουν ομογενοποιηθεί, επιπλέον οι ονομασίες των χορών. Η μπαϊντούσκα γίνεται πανθρακικός χορός, παρόλο που παλιότερα δεν υπήρχε σε όλες τις περιοχές (π.χ νότιος Έβρος).

Ζωναράδικος είναι η κοινή ονομασία με την οποία επιβάλλεται ο χορός που ήταν γνωστός με διαφορετικές ονομασίες (κλουστρός στα χωριά του Ερυθροποτάμου, νταϊκωτός στα Πετρωτά). Το ίδιο συμβαίνει με τον μαντηλάτο που στα Πετρωτά ήταν γνωστός ως συγκαθιστός (Ε.Π.Α.Δ.Α 2002, σ.72).

Ένα ακόμα γεγονός που στάθηκε ως προπομπός για κάποιες αλλαγές στη δεκαετία του 1990, είναι ο επαναπατρισμός του **Γιώργου Μπουρμά**. Ο Μπουρμάς είναι κλαριτζής που σπούδασε μουσική στη Βουλγαρία και επιστρέφοντας πίσω στην Ελλάδα το 1976 κατείχε πλέον μια πολύ καλή θεωρητική και πρακτική κατάρτιση, την οποία προσπάθησε να τη μεταδώσει και στους μαθητές του. Έτσι η κατάκτηση των γνώσεων για τις νότες και τους μουσικούς δρόμους είναι γεγονός για τους νέους κλαριτζήδες.

Μπαμπουρδάς Γιάννης, βιολί - Μπουρμάς Γιώργος, κλαρίνο
Μπαρμπούδης Παναγιώτης, κλαρίνο - Μαυρουδής Νίκος, τουμπερλέκι
Αρχείο Κέντρου Μελέτης Μουσικής Παράδοσης

Συχνό είναι το φαινόμενο για τους παλιούς πρακτικούς μουσικούς οι οποίοι θαυμάζουν αυτούς που διαβάζουν μουσική και ταυτόχρονα όμως υποτιμούν τον εαυτό τους και δε μπορούν να αναγνωρίσουν την αξία τους, αναφέροντας «πρακτικός είμαι εγώ δε ξέρω μουσική, δε ξέρω νότες». Έτσι οι νεότεροι θέλοντας

πλέον να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους, κάποιοι από αυτούς πηγαίνουν σε κλασικό ωδείο ή παράλληλα με αυτό παρακολουθούν και μαθήματα δίπλα σε παραδοσιακούς οργανοπαίκτες, ή σε κάποιες σχολές παραδοσιακών μουσικών οργάνων (κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Αλεξανδρούπολη). Το άνοιγμα των συνόρων, μετά τη κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού, έφερε στη Θράκη Βούλγαρους δασκάλους που εργάζονται σε αυτές τις σχολές.

Η στροφή προς τη παραδοσιακή μουσική εντάθηκε την περίοδο αυτή (1990), καθώς παρατηρήθηκε μια γενικότερη αναβίωση τελετουργιών (μπέης, μπάμπω κ.α.)(Ε.Π.Α.Δ.Α 2002 ,σ.74).

ΣΧΕΣΗ ΧΟΡΟΥ – ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Τόσο στους Μάρηδες όσο και στην ευρύτερη περιοχή του Έβρου το τραγούδι και ο χορός ήταν αλληλένδετα συνδεδεμένα μεταξύ τους.

Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα που δεν υπήρχαν όργανα το κύριο και πρωταγωνιστικό ρόλο στη συνοδεία του χορού τον είχε το τραγούδι, που ως επί το πλείστον το τραγουδούσαν τα ίδια άτομα που συμμετείχαν στο χορό.

Μεγάλο ρόλο στο χορό και στο τραγούδι έχουν οι γυναίκες. Τα θέματα των τραγουδιών αναφέρονται σε όλες τις φάσεις του κύκλου ζωής του ανθρώπου (γέννηση, έρωτας, γάμος, θάνατος, εργασία κλπ.), όπως και κάθε γιορτή έχει τα δικά της τραγούδια και χορούς (αποκριές, Πάσχα κλπ.).

Οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται το χορό ως κάτι αυθύπαρκτο και ασύνδετο με το τραγούδι. Δεν αντιλαμβάνονται το χορό ως μορφή κίνησης ανεξάρτητης από το περιεχόμενο. Κάθε τραγούδι είναι και ένας διαφορετικός χορός, παρόλο που μπορεί να επαναλαμβάνεται το ίδιο, ως προς τη δομή της κίνησης, χορευτικό μοτίβο σε πολλά τραγούδια.

Χορός ίσον τραγούδι και χορός ίσον σκοπός, μελωδία, χαβάς – στη λογική των Εβριτών (Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη» 1999, σ.164).

Άμα ρωτήσουμε στα χωριά των Μάρηδων να μας πουν τι χορός είναι ο τάδε που διαδραματίζεται εκείνη τη στιγμή π.χ ένας ζωναράδικος, θα μας απαντήσουν με το όνομα του τραγουδιού, που συχνά παίρνει την ονομασία του από το πρώτο στίχο του τραγουδιού. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι αλλιώς παρατηρεί ο ερευνητής ή ο απλός θεατής τη λογική του χορού και τη σχέση του με το τραγούδι, και διαφορετικά λειτουργεί στη συνείδηση των ντόπιων κατοίκων της περιοχής.

Οι ονομασίες των χορών δεν ήταν αυτές που σήμερα τείνουν να επικρατήσουν. Συνήθως από τα τραγούδια έβγαινε και η ονομασία του χορού, χωρίς να κατονομάζεται η να κατηγοροποιήται ο χορός (ζωναράδικος. συγκαθιστός κλπ), γεγονός που συμβαίνει στις μέρες μας κυρίως με την άνθιση των διαφόρων χορευτικών σχημάτων που δημιουργούνται από τους εκάστοτε πολιτιστικούς συλλόγους.

Αυτή η ανάγκη δημιουργήθηκε σήμερα έτσι ώστε να γίνει πιο ευδιάκριτο το τι χορεύουν οι χορευτές και για λόγους διδασκαλίας των χορών από τους χοροδιδασκάλους. Όλα αυτά όμως φανερώνουν την έλλειψη της βιωματικής σχέσης με το αντικείμενο και προσδίδουν λόγια μορφή στο χορό.

3. Ζωναράδικο, γύρω στά 1930.

Ένα από τα πολλά κοινά χαρακτηριστικά των Μάρηδων είναι η ενδυμασία που δικαιολογεί περίτρανα την κοινή προέλευση και καταγωγή των κατοίκων της περιοχής.

Κυρίως στα πιο παλιά χρόνια η ενδυμασία ήταν ένα από τα κριτήρια ώστε να γίνει ένας γάμος. Χαρακτηριστική είναι η έκφραση «δεν δίνουμε σε άλλη και δεν παίρνουμε από άλλης φορεσιάς» γεγονός που φανερώνει την κλειστή, εσωστρεφή και ενδογαμική κοινωνία η οποία επικρατούσε στη περιοχή των Μάρηδων.

Έντονος ήταν ο συνδυασμός των χρωμάτων και κυρίως του κίτρινου και του μαύρου που φανερώνουν άμεση σχέση με το βυζαντινό στοιχείο, με πολλά στολίδια και εξαρτήματα συνθέτοντας ένα αρμονικό σύνολο.

Χαρακτηριστικό της καλοκαιρινής ενδυμασίας των ανδρών, ήταν το σαλβάρι (βράκα), κατασκευασμένο από υφαντό βαμβακερό ύφασμα γαλάζιου χρώματος και γι' αυτό οι Μάρηδες είναι γνωστοί και ως "γαλαζοβράκηδες".

Ωστόσο οι δυσμενείς καιρικές συνθήκες και το βαρύ ψύχος που επικρατούσε το χειμώνα στη περιοχή, ανάγκαζε τους Μάρηδες να ντύνονται βαριά, με ρούχα μάλλινα, βαμβακερά και κατασκευασμένα από τσόχες. Ακόμα δεν έλλειπαν τα δερμάτινα και τα γούνινα ρούχα.

Γενικά οι Μάρηδες φορούσαν από παλιά καλύμματα κεφαλής, συνήθως χρώματος γαλάζιου, με κρόσσια στις άκρες. Τα υποδήματά τους ήταν τα τσαρούχια κυρίως από δέρμα η δερμάτινες μπότες μέχρι το γόνατο, ενώ τύλιγαν τα πόδια τους με δέρματα για να προστατεύονται από την υγρασία.

ΕΙΚΟΝΑ 35. Γυναικεία ενδυμασία: κοντόζι, τσούκνα τσαρπαλωτή, πουκάμισο καφασωτό, ποδιά φιδωτή, ζουνάρι, μαμούκα σακένια, κεφαλομάντιλο, κάλτσες λουλακένιες.

ΕΙΚΟΝΑ 13. Ανδρική ενδυμασία: βρακί, γιλέκι, πουκάμισο, σερβέτα, ζουνάρι, κάλτσες πλεχτές, κομπολόι, ρολόι τσέπης. 81

ΡΥΘΜΟΙ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ

ΖΩΝΑΡΑΔΙΚΟΣ

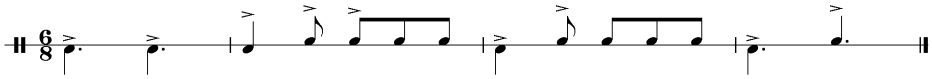
Η χρήση του όρου “ζωναράδικος” έχει να κάνει με υπερτοπικούς φορείς οι οποίοι διαχειριζόμενοι το πρωτογενές υλικό του Έβρου ταξινόμησαν και τυποποίησαν κάποια πράγματα για λόγους οργάνωσης.

Για τους ντόπιους, ο όρος “ζωναράδικος” σημαίνει απλά έναν τρόπο εκτέλεσης του χορού (κράτημα από τα ζωνάρια). Γενικά ο ζωναράδικος συνοδεύεται από μουσική σε εξάσημο (6/8) ρυθμό, ο χορός αναπτύσσεται σε κύκλο και χαρακτηρίζεται από τη σταυρωτή σύνδεση από τα ζωνάρια. Όταν ο χορός γινόταν πιο γρήγορος δεν τους βόλευε το χαρακτηριστικό κράτημα και πιάνονταν πολλές φορές από τους ώμους.

Σε χωριά των Μάρηδων ο όρος ζωναράδικος συναντάτε με άλλη ονοματολογία. Στα χωριά Ασπρονέρι, Κυανή, Ασβεστάδες θα το πουν ¨κουλουριαστό ¨ επειδή ο σκοπός είναι πιο γρήγορος και οι χορευτές κουλουριάζονται. Στη Παταγή θα τον πουν κλωστρό γιατί οι κινήσεις των χορευτών είναι σαν να κλώθουν. Σε άλλες περιοχές στο βόρειο Έβρο πιάνονταν απλά από το χέρι. Οι όροι (κουλουριαστός, κλωστρός) δεν προσδιορίζουν έναν συγκεκριμένο σκοπό, απλά χρησιμοποιούνται από τους ντόπιους δηλώνοντας τον τρόπο εκτέλεσης και κίνησης του χορού.

Παρακάτω περιγράφουμε το ρυθμό, αναπτύσσοντας τον σε τέσσερα μέτρα.

Ζωναράδικο



ΜΠΑΙΝΤΟΥΣΚΑ

Η μπαϊντούσκα είναι χορός που συνοδεύεται από μουσική σε πεντάσημο (5/8) ρυθμό και αναπτύσσεται σε κυκλικό σχηματισμό.

Η παρουσία και η εμφάνιση της μπαϊντούσκας στον Έβρο και ειδικότερα στα χωριά του Ερυθροποτάμου είναι πολύ νεότερη σε σχέση με άλλους ρυθμούς που προυπήρχαν (ζωναράδικος – συγκαθιστός). Από τα Μαρέικα χωριά οι Ασβεστάδες και κάποια τριγύρω χόρευαν μπαϊντούσκα.

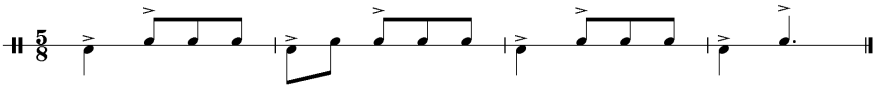
Ο Γ. Ζιώγας, δάσκαλος και μελετητής του χορού στον Έβρο (στο Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη» 1999, σ.188), ερμηνεύει τη περίπτωση των Ασβεστάδων λέγοντας ότι γειτνίαζαν προ του 1922 με χωριά που τότε κατοικούσαν βουλγαρόφωνοι πληθυσμοί (Κυριακή, Δέρειο, Μαυροκλήσι, Πρωτοκλήσι) και τώρα μένουν πρόσφυγες. Ίσως αυτός ήταν και ο λόγος που οι Ασβεστάδες ήταν από τα λίγα χωριά που ήξεραν και χόρευαν την μπαϊντούσκα. Η Βουλγάρικη ίσως προέλευση της μπαϊντούσκας δημιουργούσε την αντίδραση των αρχών στα προπολεμικά χρόνια, γι'αυτό και η διάδοση και η επιτέλεση του χορού δεν ήταν δυνατόν να συντελεστεί χωρίς προβλήματα. Συνήθως η μπαϊντούσκες ήταν οργανικοί σκοποί. Το τραγούδι και η χρησιμοποίηση του στίχου στη μπαϊντούσκα κάνουν την εμφάνισή τους, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, περίοδος μεγάλων εξελίξεων και αλλαγών στη μουσική της περιοχής.

Όσον αφορά την ονομασία του χορού έχουν δοθεί πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Ο Καβακόπουλος (στο Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη» 1999, σ.190) αναφέρει :Το όνομά του σλαβικό, δηλώνει τη κίνηση του χορού που σύρεται δεξιά και αριστερά σε ευθύγραμμα τμήματα [μπάι = πλάγια, ντούσκο = ίσια].Και συνεχίζει, κατ' άλλη ετυμολογία που μου ανακοίνωσε ο

δάσκαλος χορού Γιάννης Πραντσίδης που την έμαθε από μια γριά θρακιώτισσα της Ανατολικής Ρωμυλίας, η λέξη είναι σύνθετη από το τουρκικό [παιτάκ = κουτσός] και τη σλαβική κατάληξη –ούσκα .

Παρακάτω περιγράφουμε το ρυθμό, αναπτύσσοντάς τον σε τέσσερα μετρα.

Μπαϊντούσκα

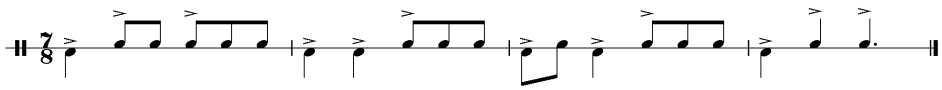


ΜΑΝΤΗΛΑΤΟΣ

Ο Μαντηλάτος είναι ένας ελεύθερος, κατ' εξοχήν γαμήλιος χορός. Χορεύεται είτε αντικριστά, είτε από μεμονωμένα άτομα ως δρομικός χορός (όταν συνοδεύουν τη νύφη στην εκκλησία ή στο σπίτι του γαμπρού). Ο Γ.Ζιώγας αναφέρει, «η χρήση των μαντηλιών και το επίκτητο όνομά του παλιά δεν υπήρχαν». Ο μαντηλάτος ως χορός είναι συγγενής με το συγκάθισμα στο βηματικό μοτίβο, γι' αυτό και σε μερικές περιοχές συμπεριλαμβάνεται στους συγκαθιστούς χορούς. Διαφέρει όμως στο ρυθμό του ο οποίος είναι επτάσημος (7/8) (2+2+3). Αυτός ο ρυθμός μοιάζει με αυτόν του ποντιακού τικ και είναι συμμετρικός με το ρυθμό του πανελλήνια γνωστού Καλαματιανού συρτού (3+2+2), αλλά με άλλον εσωτερικό τονισμό. Όταν ο σκοπός είναι οργανικός στο τέλος του επιταχύνεται λίγο τονώνοντας έτσι τη διάθεση για το χορό και το γλέντι. Εκτός όμως από τους οργανικούς σκοπούς υπάρχουν και τραγουδιστικοί σκοποί στο ρυθμό του Μαντηλάτου, οι οποίοι όμως είναι λίγο πιο αργοί και δεν χορεύονται πάντα. Ωστόσο στα χωριά των Μάρηδων, λίγα είναι τα τραγούδια και οι σκοποί που υπάρχουν στο συγκεκριμένο ρυθμό.

Παρακάτω περιγράφουμε το ρυθμό, αναπτύσσοντάς τον σε τέσσερα μέτρα.

Μαντηλάτος

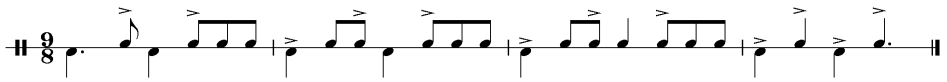


ΣΥΓΚΑΘΙΣΤΟΣ

Ο συγκαθιστός είναι ζευγαρωτός ελεύθερος χορός που χορεύεται συνήθως αντικριστά από δύο άντρες ή δύο γυναίκες ή ανάκατα. Ο ρυθμός του είναι εννεάσιμος (2+2+2+3), ενώ συναντάμε και ορισμένα τραγούδια στη μορφή (2+3+2+2) του γρήγορου αργιλαμά. Ως δρομικός χορός μπορεί να χορεύεται και από μεμονωμένα άτομα. Είναι κατεξοχήν γαμήλιος χορός και συνοδεύει όλο το τελετουργικό του γάμου μέχρι το γλέντι χωρίς να αποκλείεται η χρήση του και στις άλλες διασκεδάσεις. Χορεύεται μόνο με οργανική συνοδεία και αυτή είναι η κύρια μουσική διαφορά του από τον συρτό συγκαθιστό, ο οποίος έχει πάντα τραγούδι και είναι λίγο πιο αργός. Ως προς το χορό, η κύρια διαφορά τους είναι ότι ο πρώτος χορεύεται ελεύθερα ενώ ο δεύτερος κυκλικά με τους χορευτές πιασμένους από το χέρι. Κατά τα άλλα (μουσική, ρυθμός, βηματικό μοτίβο) μοιάζουν .Λέγεται συγκαθιστός επειδή οι χορευτές κάθονται, (συγκαθίζουν) μια στο δεξί και μια στο αριστερό πόδι, με ελαφρό τσάκισμα στο γόνατο χαρακτηριστικό όλων των συγκαθιστών χορών που απαντώνται στο βορειοελλαδικό χώρο.

Παρακάτω περιγράφουμε το ρυθμό, αναπτύσσοντάς τον σε τέσσερα μέτρα.

Συγκαθιστός



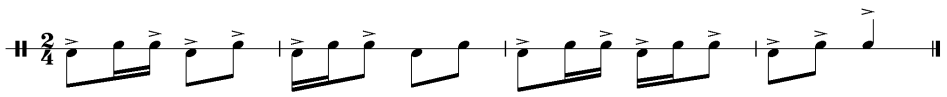
ΓΙΚΝΑ ή ΚΝΑ

Πρόκειται για γαμήλιο σκοπό της περιοχής του βορείου Έβρου που σχετίζεται με το τελετουργικό δρώμενο της "Γίκνας". Είναι σκοπός του γάμου και παιζόταν το Σάββατο το βράδυ στο σπίτι του γαμπρού και της νύφης όπου οι κοπέλες κάνανε το έθιμο της Γίκνας ή Κνάς. Οι κοπέλες που ήταν συγγενείς του γαμπρού και της νύφης βάφανε τα χέρια τους με μια πορτοκαλί μπογιά που την ονόμαζαν Γίκνα ή Κνά .Γίκνα ήταν ένα πήλινο πιάτο με αλεύρι που είχε από πάνω μια κουλούρα με τρία αναμμένα κεριά.Σε ορισμένα χωριά μάλιστα, έπρεπε να χορέψουν όλοι οι καλεσμένοι του γάμου τη γίκνα .Για να πάρει κανείς το χορό έπρεπε να βάλει χρήματα (ένθετο cd, Λαλήματα στο Σεργιάνι, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης).

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γ.Ζιώγα (στο Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη» 1999, σ.174): Η Γίκνα είναι σαν έθιμο ενιαίο, σα χορός δεν είναι ενιαίος. Τα χωριά όπως η Παταγή, η Στέρνα και το Νεοχώρι (χωριά των Μάρηδων) το χορεύουν ξέσυρτο. Κάποια χωριά το χορεύουν ταπεινό όταν έχουν τη γίκνα (ο ταπεινός συναντάτε κυρίως ως χορός του Πάσχα).Στη Λευκίμη χορεύουν το παπίσιο σα γίκνα (παπίσιος είναι ο χορός που χορευόταν από ηλικιωμένους «μπάμπω» είναι η γιαγιά). Με το έθιμο ενιαίο, ο χορός είναι τελείως διαφορετικός σε κάθε περιοχή. Και έχουμε χορούς της γίκνας αρκετούς, με διαφορές από χωριό σε χωριό.

Παρακάτω περιγράφουμε το ρυθμό του ξέσυρτου, αναπτύσσοντάς τον σε τέσσερα μέτρα. Αναφέρουμε τον ξέσυρτο, γιατί ως επί το πλείστον οι σκοποί που χορεύονταν στα χωριά των Μάρηδων στο έθιμο της Γίκνας, ήταν σε αυτό το ρυθμό.

Ξέσυρτος



ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

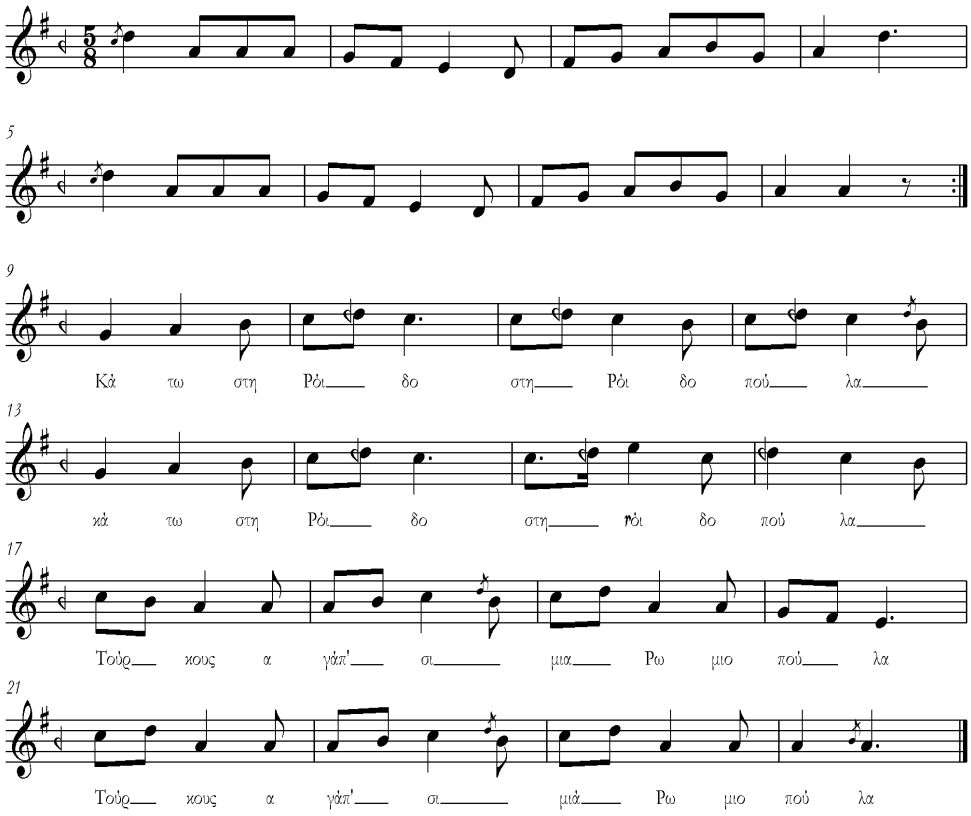
Τα παρακάτω τραγούδια που θα παρουσιάσουμε θεωρούνται από τα πιο χαρακτηριστικά της περιοχής. Η μικρή μελωδική έκταση των μουσικών κομματιών, τις περισσότερες φορές είναι ένδειξη παλαιότητας του σκοπού, για το λόγω ότι τα τραγούδια που φτιάχτηκαν ή λέγονταν με τα παλαιά όργανα (π.χ λύρα, γκάιντα) προσαρμόστηκαν στη μικρή μελωδική έκταση αυτών των οργάνων. Η γκάιντα δεν ξεπερνούσε το διάστημα της 5ης ή 6ης και τα μελωδικά της διαστήματα μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε «συγκερασμένα»[2]. Αργότερα με την είσοδο των οργάνων της παρέας (κλαρίνο, βιολί, ούτι), τα πράγματα αλλάζουν. Τα νέα αυτά όργανα προσαρμόζονται πιο εύκολα με τη πάροδο του χρόνου, σε ασυγκέραστους τροπικούς δρόμους. Έτσι δημιουργούνται από τους μουσικούς νέες οργανικές εισαγωγές, (συνθέσεις) ή προσαρμόζονται οι παλιές στα νέα αυτά όργανα[3]. Φυσικά δεν μπορούμε να μιλήσουμε για «makam»[4], ή για κάποιο ήχο της βυζαντινής μουσικής, ούτε να κατατάξουμε τα παρακάτω κομμάτια στους προαναφερθείσες τρόπους .Μπορούμε ίσως να μιλήσουμε για τετράχορδα ή πεντάχορδα και για τον τρόπο κατά τον οποίο έχουν τη τάση να συμπεριφέρνονται. Όσον αφορά για τα τραγούδια που ακολουθούν, θα κάνουμε χρήση του όρου «makam» χρησιμοποιώντας το κατά προσέγγιση. Άλλωστε και οι οργανοπαίχτες

[2] Προσωπική και υποκειμενική άποψη.
[3] Πολλά τραγούδια δεν είχαν δική τους εισαγωγή και έτσι η γκάιντα επαναλάμβανε τη μελωδία της φωνής ως οργανική εισαγωγή.
[4] Μουσικό τροπικό σύστημα που χρησιμοποιείται σε κάποια εκδοχή από σχεδόν όλους τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, των Βαλκανίων, του Καυκάσου της Βόρειας Αφρικής και της κεντρικής Ασίας (Μαυροειδής 1999, σ.7).

χρησιμοποιούσαν και συνεχίζουν να χρησιμοποιούν τους όρους (ουσάκ, χιτζάζ) προφορικά, κυρίως για λόγους συνεννόησης μεταξύ τους .

Πολλά από τα τραγούδια που έχουμε καταγράψει, κυρίως μετά την εμφάνιση της δισκογραφίας και την είσοδο νέων οργάνων όπως (κανονάκι, λαούτο, μπάσο), έχουν πάρει έναν πανελλαδικό και πανθρακικό χαρακτήρα. Έτσι ενώ παλιότερα η γκάιντα είχε μόνο έναν ισσοκράτη, τώρα με τη παρουσία των νέων οργάνων, τα συνοδευτικά κυρίως όργανα (λαούτο, μπάσο) ακολουθούν το συγχορδιακό κύκλο κίνησης.

Της Ρωμιοπούλας (Κάτω στη Ρόιδο)



Κι η Ρωμιοπούλα δεν τόνε θέλει
τον Τούρκον άντρα, δεν τόνε παίρνει.

Πάρ΄τονε, κόρ' μου, τον Τούρκον άντρα,
Θα σε φορέσει ντούμπλες[5] και χάντρα.

Δεν τόνε θέλω τον Τούρκον άντρα,
κι άς με φορέσει ντούμπλες και χάντρα.

Τόπος προέλευσης: Καρωτή
Ρυθμός: Μπαϊντούσκα
Τρόπος :Ουσάκ (makam), ή Α΄ ήχος.

[5] Ντούμπλα: παλαιό χρυσό νόμισμα.

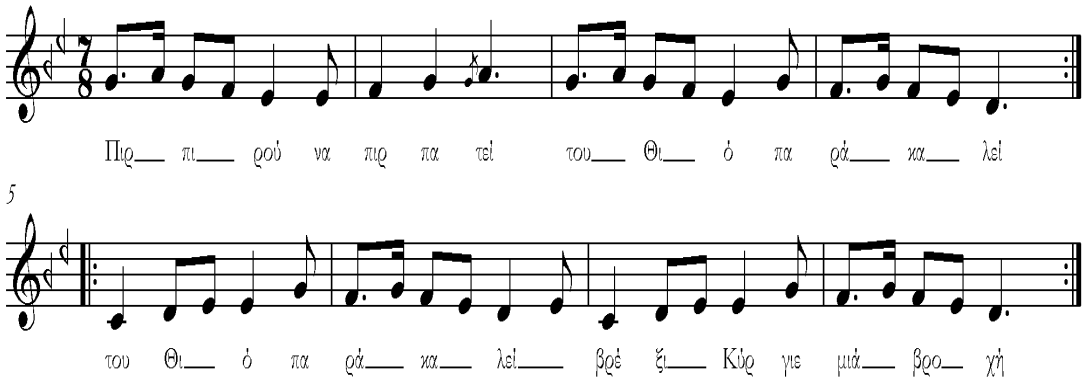
Το ποιητικό κείμενο αποτελείται από 10/σύλλαβους ιαμβικούς στίχους, με ομοιοκαταληξία, ενώ κάθε μουσική στροφή καλύπτει δύο στίχους.
Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι πεντάσημος (2+3) και χορεύεται κυκλικά ως μπαϊντούσκα.

Η τάση κάθε κοινότητας να διατηρήσει αλώβητη την ταυτότητα και τον χαρακτήρα της, είχε σαν αποτέλεσμα την αυστηρή ενδογαμία, και την περιφρούρησή της με κάθε τρόπο. Ένας από αυτούς τους τρόπους ήταν ο κοινωνικός έλεγχος μέσω του τραγουδιού, με το οποίο σχολιαζόταν το σκάνδαλο, καυτηριαζόταν το παραστράτημα, εγκωμιαζόταν η αντίσταση στους πειρασμούς και η εμμονή στις αρχές της κοινότητας. Όταν μάλιστα κάποιο περιστατικό αφορούσε αλλόθρησκους, τότε έπαιρνε διαστάσεις μεγάλου γεγονότος. Και τούτο γιατί πριν από τον 19^{ο} αιώνα η εθνική συνείδηση δεν είχε την έννοια που της δίνουμε σήμερα, αλλά ταυτιζόταν περισσότερο με τη θρησκευτική ένταξη.

Σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να εντάξουμε το τραγούδι της Ρωμιοπούλας που την αγάπησε ο Τούρκος. Αν και πανελλήνιο, φαίνεται πως κοιτίδα του είναι η Ρόδος, αφού αυτή αναφέρεται ρητά στις περισσότερες παραλλαγές, και επιπλέον το τραγούδι παρουσιάζει μεγαλύτερη διάδοση στα Δωδεκάνησα και την Κρήτη. Στη Θράκη ταυτίζουν μερικές φορές το τοπωνύμιο "Ρόιδο, Ροϊδοπούλα" του πρώτου στίχου με τις γνωστές τοποθεσίες της Ροδόπης ή της "κοιλάδας των Ρόδων".

Υπάρχουν ενδείξεις ότι το τραγούδι είναι προγενέστερο του 16^{ου} -17^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα είναι γνωστό στους ελληνόφωνους της Κάτω Ιταλίας, το δε ελληνικό στοιχείο της περιοχής αυτής τονώθηκε για τελευταία μάλλον φορά με μετακινήσεις πληθυσμών από τη κυρίως Ελλάδα, γύρω στον 17^{ο} αιώνα (ένθετο cd, Τραγούδια και σκοποί της Θράκης, Χρόνης Αϊδονίδης).

Πιρπιρούνα



Μια βροχή καλή βροχή,
να βραχούν οι τσιουμπανοί,
τσιούμπανοί γιαλάδαροι[6]

Μι τα πρόβατά τ΄ς μαζί
κι μι τά γελάδια τους
κι μι τα βουβάλια τους.

Βρέξι, Κύργιε, δυό νιρά
να καρπίσουν τα σπαρτά,
να΄χουμι τρανή δουλειά.

ν-Όσις τρύπις στο δυρμόν[7],
τόσις θημουνιές στ'αλών'
ν-όας φύλλα στα κλαδιά,
τόσο βιός στάφεντικα.

Καλή σοδειά
και καλό μπερκέτ'[8]

[6] γιαλάδαροι: οι βοσκοί αγελάδων.
[7] δυρμόνι ή δρυμόνι: κόσκινο για το σιτάρι.
[8] μπερεκέτι: αφθονία,τύχη (τούρκικη λέξη).

Τόπος: Καρωτή.
Ρυθμός: επτάσημος (2+2+3), μαντηλάτος.
Τρόπος: Ουσάκ (makam), ή Α΄ ήχος.

Η μουσική στροφή αποτελείται από δύο φράσεις και καλύπτει τρείς 7σύλλαβους στίχους κάθε φορά. Κάθε φράση καλύπτει δύο στίχους εκ των οποίων ο ένας είναι επανάληψη του τελευταίου της προηγούμενης φράσης.

Η μελωδία κινείται σε έκταση μιας έκτης, γεγονός που φανερώνει την παλαιότητα του τραγουδιού. Επειδή το τραγούδι παίζονταν παλιά μόνο με γκάιντα, έτσι προσαρμόστηκε στη μικρή μελωδική έκταση του οργάνου.

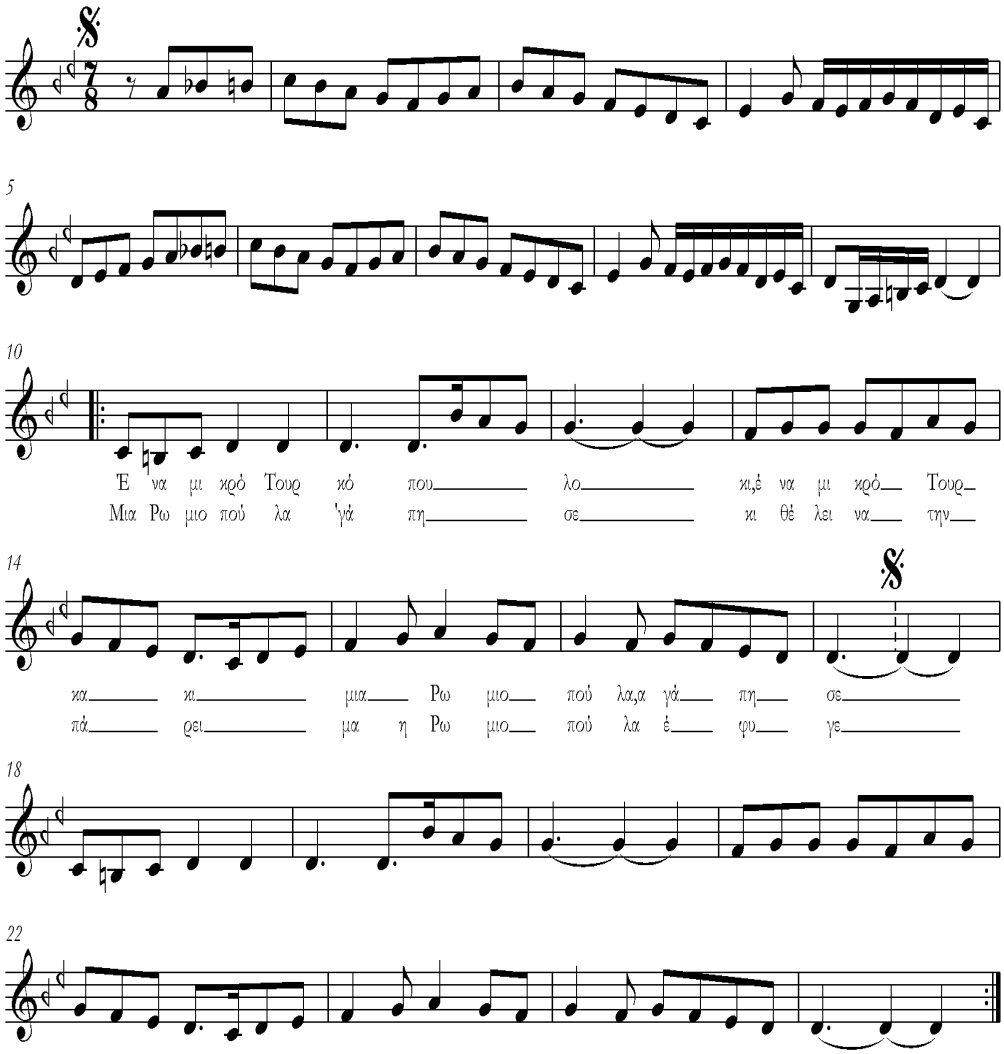
Το τραγούδι της "Πιρπιρούνας" λεγόταν κατά τη διάρκεια του αγερμικού δρωμένου "Πιρπιρούνα" που τελούνταν κυρίως στις αγροτικές κοινότητες του Έβρου, σε περιπτώσεις ανομβρίας. Σύμφωνα με προφορικές πηγές, το κομμάτι αυτό, αποτελούσε το εναρκτήριο τραγούδι του γλεντιού, που ακολουθούσε μετά τον αγερμό, συνοδευόμενο από μουσικούς.

Στη Καρωτή Διδυμοτείχου, παλιότερα , όταν τα καλοκαίρια δεν έβρεχε, κάνανε το έθιμο της Πιρπιρούνας, δηλαδή ένα είδος παράκλησης προς το θεό για να βρέξει. Από ημέρες πριν, μαζευότανε όλα τα κορίτσια του χωριού, για να επιλέξουν ένα κοριτσάκι ορφανό γύρω στα δέκα, και το στολίζανε ολόκληρο με πρασινάδες και λουλούδια. Το Σάββατο το βράδυ, έπρεπε η κάθε κοπέλα να ετοιμάσει το κουβά της και κάποιο ωραίο φαγητό. Το πρωί της Κυριακής όλες οι κοπέλες μαζευότανε στο μεσοχώρι, στολίζανε το ορφανό (από μητέρα και πατέρα) κοριτσάκι, γεμίζανε τους κουβάδες με νερό από τα πηγάδια, και πηγαίνανε από σπίτι σε σπίτι, τραγουδώντας το τραγούδι της Πιρπιρούνας. Γυρνώντας οι κοπέλες σε όλο το χωριό, ρίχνουν νερό στα κεραμίδια των σπιτιών, δροσίζουν και βρέχουν όποιον ανταμώνουν στο δρόμο τους, και κυρίως, η κάθε κοπέλα προσπαθεί να βρει και να καταβρέξει το παλικάρι που αγαπά. Μερικές κοπέλες κρατάνε τροβάδες, δισάκια, όπου βάζουν τα διάφορα

δώρα και χρήματα που τους δίνουν οι νοικοκυρές. Αυτά τα πηγαίνουν στο καφενείο της εκκλησίας, και εκεί οι νοικοκυραίοι δίνουν προσφορές και τα παίρνει όποιος δώσει τη μεγαλύτερη. Εν τω μεταξύ οι νιοφάδες (νιόπαντρες) έχουν αναλάβει να φτιάξουν διάφορες πίτες. Εν συνεχεία γίνεται μεγάλο φαγοπότι, που συμμετέχει όλο το χωριό, βρέχουν ο ένας τον άλλον και χορεύουν (ένθετο cd, Λαλήματα στο σεργιάνι, Καρυοφύλλης Δοϊτσιδης).

.

Ένα μικρό Τουρκόπουλο



Μα η Ρωμιοπούλα έφυγε
πήρε το μονοπάτι
το μονοπάτι ‘ν έβγαλε
μέσα στον Αης Γιώργη

Αχ Άης Γιώργημ, κρύψε με
απ΄του Τουρκ’ τα χέρια
Θα σου κεντήσω μια ποδιά
Θα σι μαλαματώσώ

Κι άνοιξαν τα μάρμαρα
Και μπήκ’ η κόρη μέσα
του λόγου τ’ς δεν απόσουσι
και την υγειά τ’ς δεν πήρε

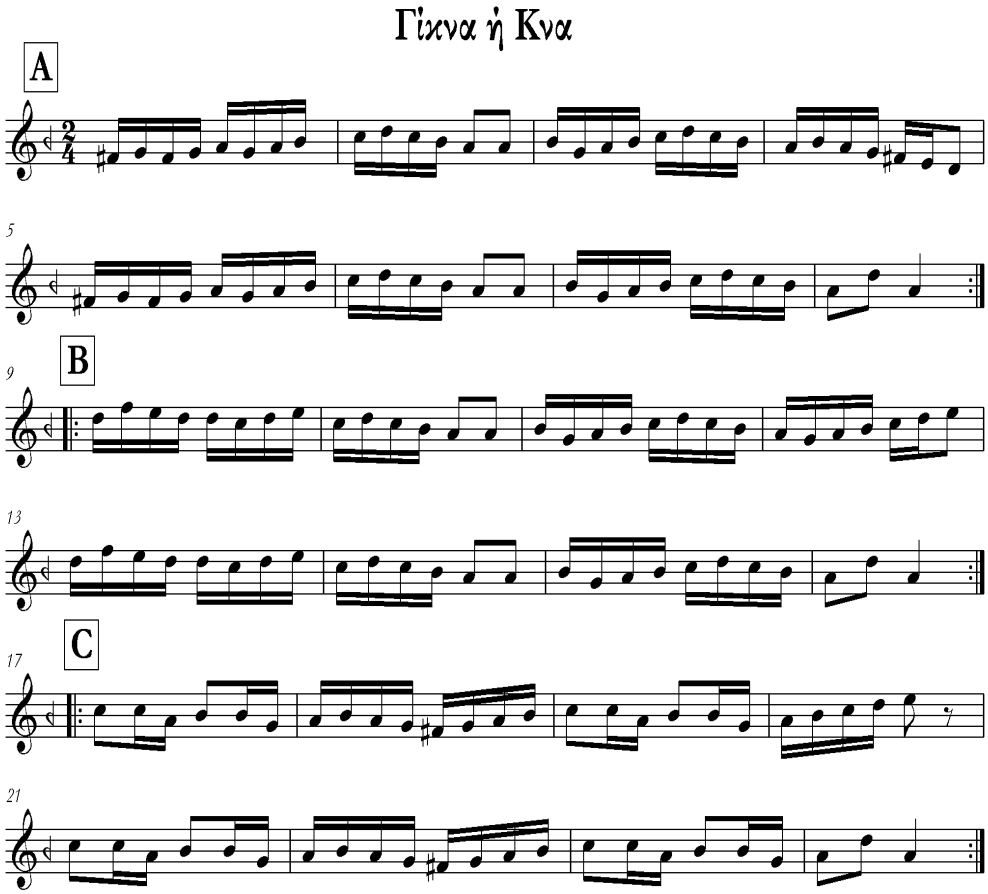
Να και ο Τούρκος έφτασε
ψ’λα στ’άλουγου καβάλα
-Αχ Άη Γιώργη μ’χριστιανέ
μεγάλο τ’ονομά σου

Την κόρη που την έκρυψες
θέλω να τ’φανερώσεις.
Θα τάξω λάδι αμέτρητο
κερί με το αμάξι.

Τόπος: Ασβεστάδες Διδυμοτείχου.
Ρυθμός: επτάσημος (3+2+2), συρτός (καλαματιανός) απ' το χέρι.
Τρόπος: ουσάκ (makam) ή Α΄ ήχος.

Το τραγούδι θεωρείται από τα πιο γνωστά του ακριτικού κύκλου, γεγονός που πιστοποιείται και από την αρχική γεωγραφική διασπορά του (Δωδεκάνησα, Μ.Ασία, Δ. και Β.Θράκη.)

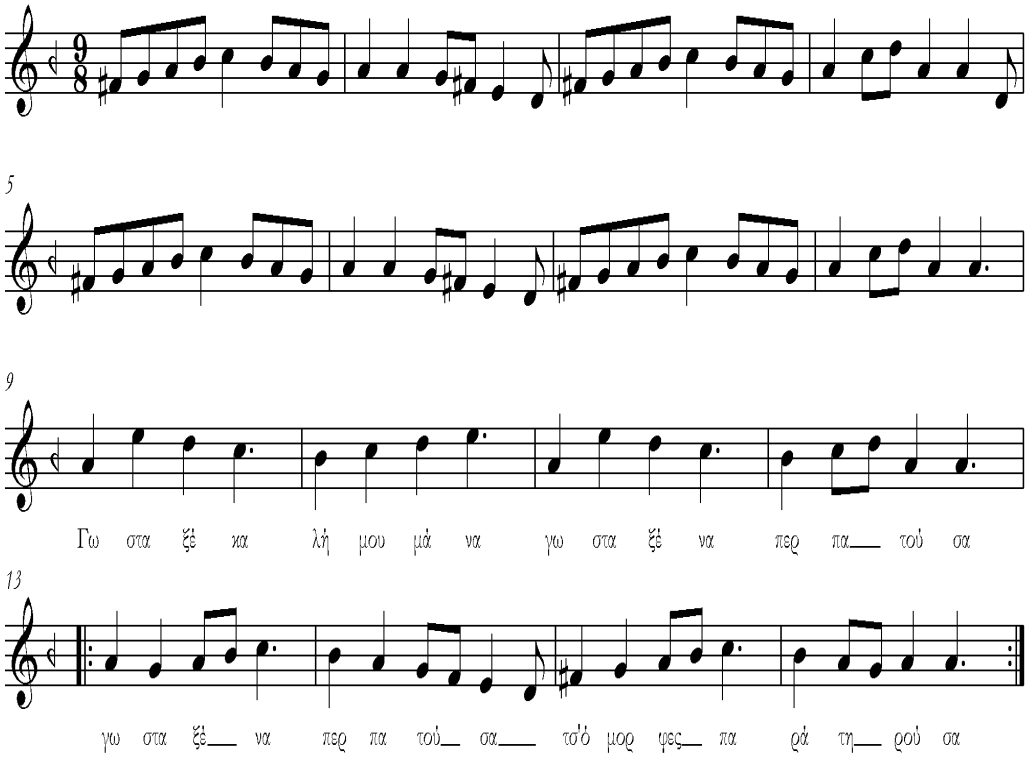
Στον Έβρο τραγουδιέται σχεδόν σε όλα τα χωριά των Μάρηδων χωρίς να χορεύεται. Στους Ασβεστάδες κατ' εξαίρεση συναντιέται σαν συρτός (καλαματιανός). Ακόμα στο Σαμακόβι Περάμου έχει καταγραφεί σαν χασάπικος χορός 2/4, ενώ στη Πελοπόννησο σαν συρτός σε 4/4 (ένθετο cd- Ψες είδια στ'ονειρό μου, ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ).



Τόπος: πρόκειται για υπερτοπικό σκοπό
Ρυθμός: δίσημος, και χορεύεται ως ξέσυρτος
Τρόπος: ουσάκ (makam) ή Α΄ ήχος .

Πρόκειται για γαμήλιο σκοπό της περιοχής του βορείου Έβρου που σχετίζεται με το τελετουργικό δρώμενο της "Γίκνας" (βλ. σ.25).Ο συγκεκριμένος σκοπός παιζόταν κυρίως από τους λαϊκούς οργανοπαίκτες στο κλαρίνο, Γιάννη Τουτζιαρίδη (Μυλωνάς) από το χωριό Χιονάδες Διδυμοτείχου, Βαγγέλη Καραβαγγέλη και Κώστα Αδαμάκη από το Σοφικό Διδυμοτείχου, Νικόλα Ηλιάδη από το Νέο Χειμώνιο Ορεστιάδας και Χρήστο Κανακίδη (Ζαχαρδέλας) από το Χάνδρα Ορεστιάδας, στο κλαρίνο (ένθετο cd, Λαλήματα στο σεργιάνι, Καρυοφύλλης Δοϊτσιδης).

Γω στα ξένα περπατούσα



Όλα τα καλή μου μάνα
όλα τα κορίτσια τα'δια
με τα γέλια και με χάδια

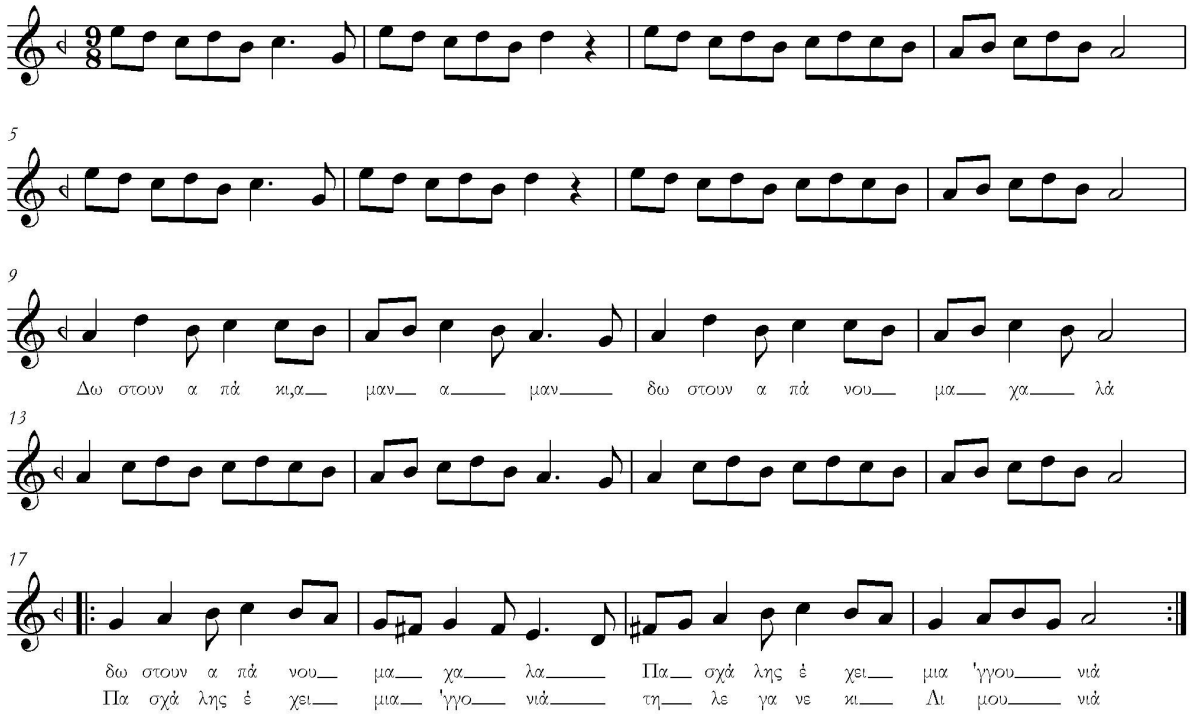
Μια γαλά καλή μου μάνα
μια γαλαζοφορεμένη
τη καρδιάμ' έχει καμένη

Δε μπορώ καλή μου μάνα
δε μπορώ να την γελάσω
απ'το χέρι να τη πιάσω.

Τόπος: Κυανή
Ρυθμός: εννιάσημος ,(συρτός συγκαθιστος)
Τρόπος: χουσεϊνί ή Πλάγιος Α΄ ήχος κατά τη βυζαντινή

Πρόκειται για τραγούδι της αγάπης, όπως διαφαίνεται από το ποιητικό κείμενο, το οποίο επιτελούνταν κατ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς σε γιορτές, πανηγύρια, γάμους.

Δω στουν απάνου μαχαλά



Τη λέγανε κι αμάν, αμάν
τη λέγανε κι λιμονιά
λεμόν' βαστάει στα χέρια της
τα πορτοκάλια στη ποδιά.

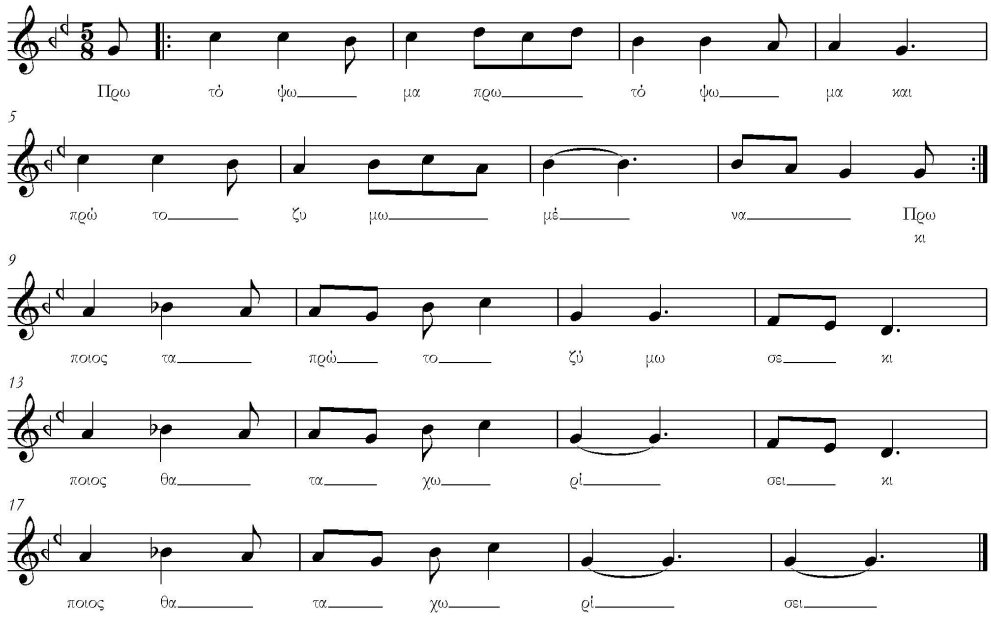
Τα πορτοκά κι αμάν, αμάν
τα πορτοκάλια στη ποδιά
φέρε Πασχάλη μ' τα κλειδιά
να ξεκλειδώσου το σιντούκ'

Να ξεκλειδώ κι αμάν, αμάν
να ξεκλειδώσου του σιντούκ
να πάρω τα φλουρούδια μου.

Τόπος: Ασβεστάδες
Ρυθμός: εννιάσημος, συρτός συγκαθιστός αλλά έχει τη μορφή (2+3+2+2) του γρήγορου αργιλαμά.
Τρόπος: χουσεϊνι (makam) ή Πλάγιος Α΄ ήχος.

Πρόκειται για τραγούδι της αγάπης με ερωτικό περιεχόμενο. Τα λεμόνια και τα πορτοκάλια που αναφέρονται στο ποιητικό κείμενο, συμβολίζουν την ομορφιά και τη γονιμότητα.

Πρωτόψωμα



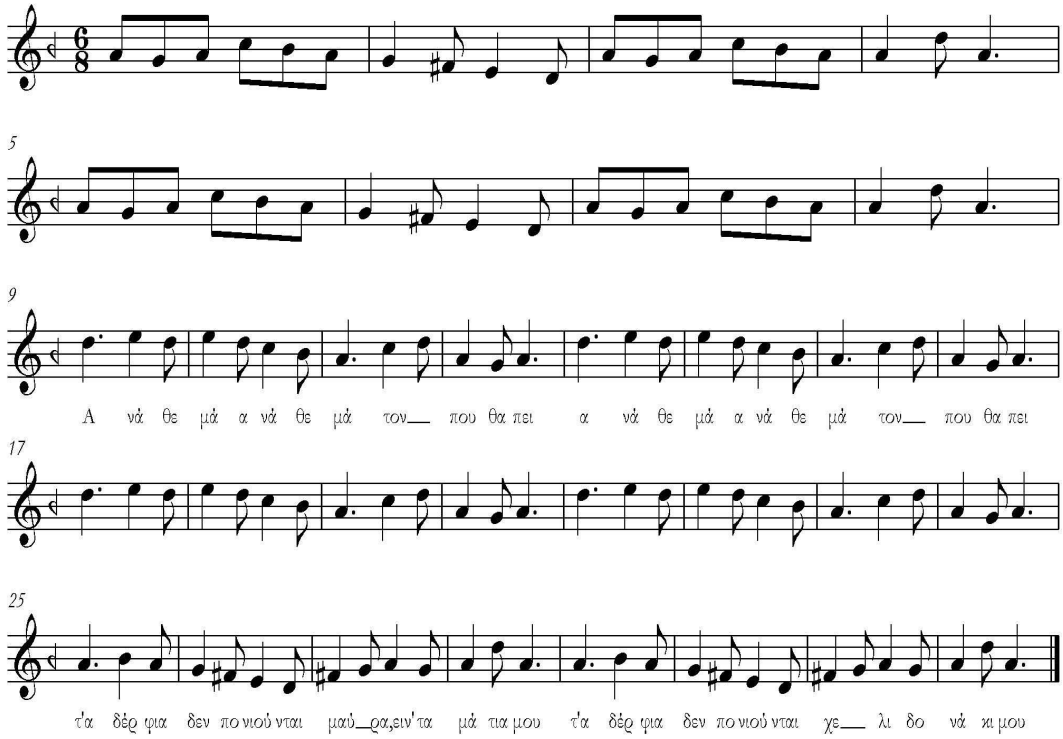
Θουδώρα του πρωτοζύμουσε
Θουδώρα θα του χωρίσει
που χει τα χέρια τς παχουλά
τα νύχια της βαμμένα

Του παίρνουν πρωτοστέφανις
και πρωτοπαντρεμένες
και του μοιραζν' στις λεύτερες
και τσ' αρραβωνιασμένες.

Τόπος: Καρωτή
Ρυθμός: πεντάσημος, ταπεινός (περπατητός χορός)
Τρόπος: Δ΄ ήχος ή θα μπορούσαμε να πούμε αναλυτικότερα ότι κινείται με 5χορδό ράστ πάνω από τη βάση του και 4χορδό ουσάκ κάτω από αυτήν.

Τα πρωτόψωμα είναι γαμήλιο έθιμο και αποτελούν μέρος του τελετουργικού δρωμένου της Γίκνας. Το πρωτόψωμο είναι ένα γλυκόψωμο το οποίο το έφτιαχναν οι γυναίκες οι οποίες κατά τη διάρκεια του χορού, το έσπαζαν στο κεφάλι της νύφης και του γαμπρού για γούρι και για να ξορκίσουν το κακό. Το σπάσιμο του πρωτόψομου γίνονταν μετά το χορό της γίκνας και αφού είχε προηγηθεί ο σκοπός «πρωτόψωμα», που ήταν αργό καθιστικό ή πεντάσημο τραγούδι.

Ανάθεμά τον που θα πει/Ντρίστα ή Δρίστα



Τ' αδέρφια σχίζουν τα βουνά
κι δέντρα ξεριζώνουν.

Δυο αδέρφια είχαν μια αδερφή
στούν κόσμου ξακουσμένη.

Την φθόναγε η γειτονιά
την ζήλευε η χώρα.

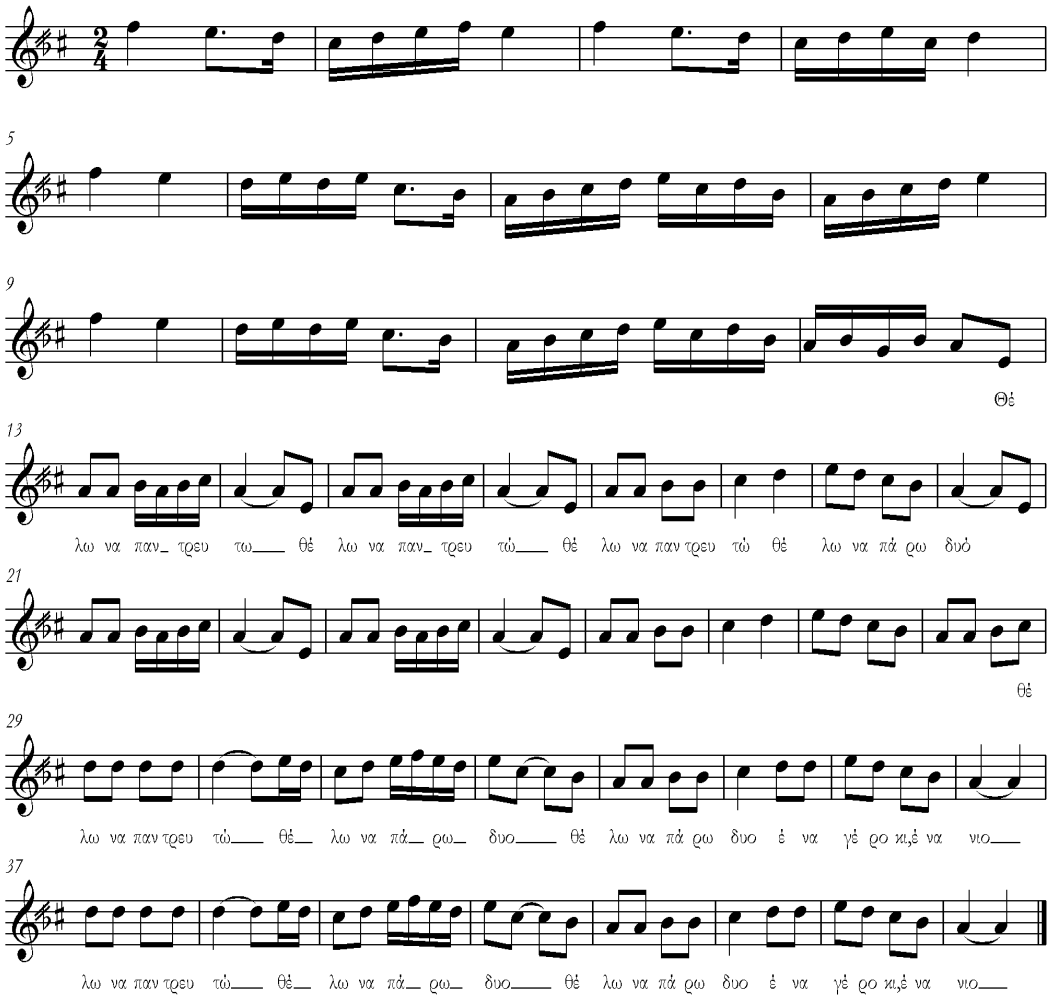
Την ζήλεψε κι ο χάροντας
κι θέλει να τον πάρει.

Τόπος: Παταγή
Ρυθμός: εξάσημος (ζωναράδικος)
Τρόπος:Α΄ ήχος ή αναλυτικότερα μπορούμε να πούμε ότι χωρίζουμε το τραγουδι σε δύο μέρη, όπου το πρώτο μέρος αυτού χρησιμοποιεί 5χορδο ουσάκ και το δεύτερο μέρος κινούμενο κάτω από τη βάση, και με κορυφή τη βάση του κομματιού, χρησιμοποιεί πεντάχορδο ράστ.

Θέμα του τραγουδιού είναι η αγάπη των αδερφών που βαραίνει στην αρχή, σε συνδυασμό με τη μονομαχία με το Χάρο που κυριαρχεί παρακάτω μαζί με τη σωτηρία της αδερφής. Το ισχυρό σημείο της αρχής είναι πως το αδύνατο να νικηθεί ο Χάρος γίνεται δυνατό με τη δύναμη των αδερφών.

Ο θόρυβος, ως χαρακτηριστικός ήχος της νεροτριβής , η βοή δηλαδή που προέρχεται από τους στροβίλους που δημιουργεί η κίνηση του νερού οπτικά και ακουστικά ονοματίζουν το χορό. (Ντρίστα: νεροτριβή)(ένθετο cd -Ψες είδα στο όνειρό μου, ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ).

Θέλω να παντρευτώ



Το γέρο στη δουλειά, το γέρο στη δουλειά
το γέρο στη δουλειά, το νιό στην αγκαλιά

Θέλω να παντρευτώ, θέλω να πάρω δυό
θέλω να πάρω δυό, έναν γέρο και έναν νιό.

Το γέρο τραχανά, το γέρο τραχανά
το γέρο τραχανά, το νιό τυρί κι αυγά.

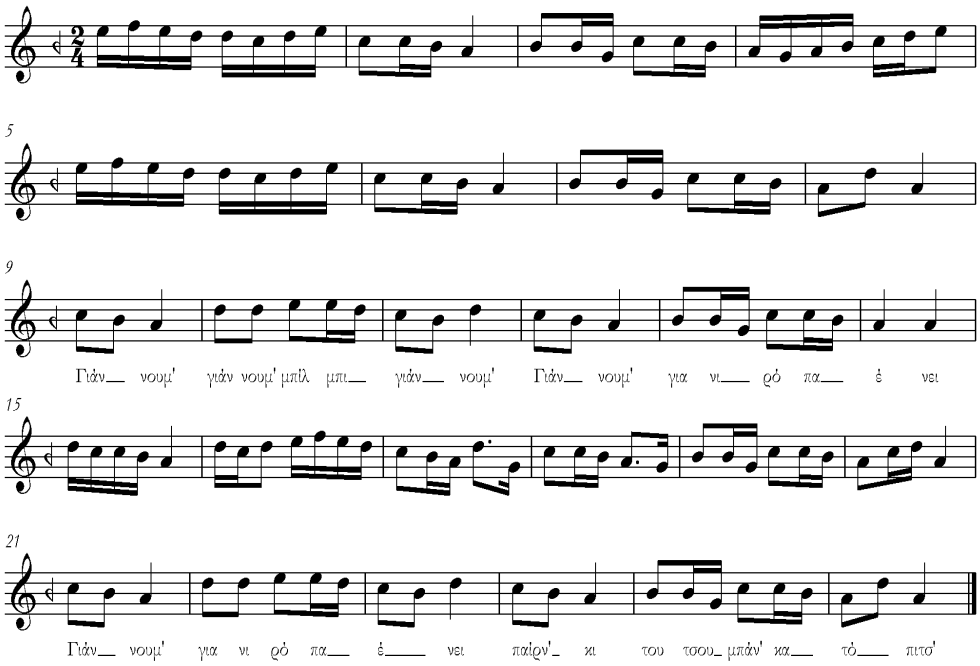
Θέλω να παντρευτώ, θέλω να πάρω δυό
θέλω να πάρω δυό, έναν γέρο και έναν νιό.

Τόπος: (Υπερτοπικός αστικός σκοπός)
Ρυθμός: 2/4 (χασαπιά)
Τρόπος: χιτζάζ (makam) ή Πλάγιος Β΄.

Η χασαπιά είναι χορός των χασάπηδων της πόλης, εξού και η ονομασία του. Η παρουσία της χασαπιάς στη περιοχή του Β.Έβρου, χρονολογείται περίπου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και προέρχεται από τα μεγάλα αστικά κέντρα (Ανδριανούπολη).

Οι χασαπιές έχουν πολλά κοινά με τις «χώρες», που είναι ρουμάνικης επιρροής. Έτσι αρχικά πέρασαν στο Β.Έβρο σε οργανική μορφή και στη συνέχεια απέκτησαν και στίχο στα τραγούδια, προσαρμοσμένο στη τοπική διάλεκτο περιοχής. Ωστόσο λίγα είναι τα τραγούδια που συναντάμε σε αυτό το ρυθμό.

Γιάννου μ' μπιλμπιγιάννου μ'



Περ' κι του – μουρ' μπίλμπιγιάννουμ'
περ' κι του τσουμπάν κατόπι τς,
και ο κόσμος τη γελάει.

Και ο κό- μουρ'μπιλμπιγιάννουμ'
Και ο κόσμος τη γελάει ,
Που τ'αφήνει τα πιδιά της.

Που τ' αφή-μουρ' μπιλμπιγιάννουμ'
Που τ'αφήνει τα πιδιά της ,
Και τη δόλια πιθιρά της.

Τόπος: Ασβεστάδες
Ρυθμός: δίσημος (ξέσυρτος)
Τρόπος: χουσεϊνί (makam), ή Πλάγιος Α΄.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Πιστεύοντας ότι ο αναγνώστης της εργασίας μου, θα έχει γίνει, πλέον κάτοχος μιας γενικής άποψης της πολιτισμικής κληρονομιάς της περιοχής των Μάρηδων, μπορούμε να συνοψίσουμε και να εξάγουμε τα παρακάτω συμπεράσματα.

Οι Μάρηδες, μια Θρακιώτικη ράτσα, που κατοικούν στην ευρύτερη περιοχή της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου, ανέδειξαν μια πολιτισμική και μουσική ιδιομορφία, η οποία στη διάρκεια των χρόνων είχε διάφορες μετεξελίξεις. Έτσι έχουμε το πέρασμα από τη θρακιώτικη λύρα και τη γκάιντα στη μουσική παρέα (κλαρίνο, βιολί, ούτι) που επήλθε στη διάρκεια του μεσοπολέμου, και αργότερα με τη μετάβαση από τοπικό μουσικοχορευτικό ιδίωμα, σε Πανθρακικό και Πανελλήνιο, με τη καταλυτική συνδρομή των Αϊδονίδη και Δοϊτσίδη οι οποίοι με τη δισκογραφία και της πανελλήνιας εμβέλειας συναυλίες τους ανέδειξαν την τοπική μουσική παράδοση και κληρονομιά.

Έτσι σήμερα, ως επί το πλείστον, και λόγω της καταγωγής των δύο αυτών σπουδαίων καλλιτεχνών, που είναι από την περιοχή των Μάρηδων (Καρωτή), όταν μιλάμε για θρακιώτικη μουσική, εννοούμε τη μουσική των Μάρηδων.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ.Καριοφύλλη Δοϊτσίδη και την οικογένειά του για τις πολύτιμες πληροφορίες και υλικό που μου παρείχαν, καθώς επίσης και τον πρόεδρο της Θρακικής Εστίας Καβάλας κ. Νικόλαο Τσουμπάκη για τη βιβλιογραφία που μου παρείχε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ασπρογέρακας Ι., (2001), *ΜΑΡΗΔΕΣ το γνήσιο θρακικό φύλο*, Εκδόσεις: Νεφέλη, Αθήνα.

2. Βακαλόπουλος Κ., (1993), *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού – Θράκη*, Εκδόσεις: Αδελφών Κυριακίδη.

3. Μαυροειδής Μ.,(1999), *ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ,* Εκδόσεις: Faggoto, Αθήνα.

4. Τυροβολά Β., (2005), *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Εκδόσεις: Gutenberrg, Δ΄ Έκδοση, Αθήνα.

5. Ε.Π.Α.Δ.Α., (2002), *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*, Εκδόσεις: Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης – Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης Μ. Ασίας – Εύξεινου Πόντου, Αλεξανδρούπολη.

6. Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη» (1999), *ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ*, Εκδόσεις: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ. (2002), ΧΟΡΕΥΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ – *ΨΕΣ ΕΙΔΙΑ ΣΤ΄ ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ.*

2. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ – ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ & ΕΡΕΥΝΑΣ ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ (1998), *ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΣΚΟΠΟΙ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ,* Β΄ Έκδοση.

3. ΚΑΡΥΟΦΥΛΛΗΣ ΔΟΙΤΣΙΔΗΣ, *ΛΑΛΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΣΕΡΓΙΑΝΙ, POLYMUSIC.*